



الأدبُ المُقارَن
أصوله وتطوُّره ومناهجه

الأدبُ المُقارنُ أصوله وتطوره ومناهجه

الدكتور الظاهر أحمد مكي
أستاذ الأدب في كلية دار العلوم
جامعة القاهرة



دار المعارف

● الطبعة الأولى:

رمضان ١٤٠٧ هـ

مايو ١٩٨٧ م

إلى ذكرى أستاذيّ الجليلين:
الدكتور إبراهيم سلامة
والدكتور عبد الرزاق حميدة
أول من علّمني في الأدب المقارن حرفاً.

● كلمة:

هذا كتاب أتعبنى كثيرا، ومؤكد أن قارئه سوف يتعب معي، إذ كان على أن أطوف بأركان الدنيا بحنا وراء الأدباء من كل الطبقات، عظاماً ومتوسطين ولا شيء، والرحالة والمؤلفين، والأنواع الأدبية، والمذاهب النقدية، في لغات عديدة، وأساء لا تنتهي، سهلة النطق تارة، ومزعجة تارة أخرى، وعلى امتداد مساحة من الزمان تتجاوز آلاف الأعوام، ومع ذلك أحسست وأنا أعاني كتابته بلذة لا تعدلها لذة، ومتاع لا يعدله متاع، وأثق أن متعة القارئ لن تقل عن متعتي بحال.

كان وراء تأليفه الرغبة في أن نتقدم خطوة بعمل عظيم قام به المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما، لنقدم تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن في ضوء المتغيرات التي أصابت عصرنا، والإفادة من تفجر المعرفة حولنا، وأن نلحق بالركب العالمي في هذا المجال، وأعلم بدءا أن بعض مباحثه فوق مستوى من يرون ليس في الإمكان أبدع مما كان، وأن البعض سوف يضيق به «لأنهم لا يعملون ويؤذى نفوسهم أن يعمل الناس»، ومع ذلك كان لابد أن يتصدى لهذه المهمة أحد، وأن يحمل البحث في الأدب المقارن إلى حافة الأعوام التي نعيشها الآن، تاركا لغيره أن يمضي به في قادم الأيام عبر مفاجآت عصرنا ومذهلاته.

سوف يلحظ القارئ أن الأمثلة الأوربية كثيرة، أكثر مثلا من الأمثلة الإسلامية، وهو أمر يؤسف له، ولم يكن بوسعي التغلب عليه، لأن آداب الشعوب الإسلامية في جملتها مجهولة لنا تماما، باستثناء شذرات لا تغني شيئا في مجال الأدب المقارن قد ترجمت من الفارسية أو التركية أو الأوردية، وأما بقية الشعوب الإسلامية والآسيوية والأفريقية فأدائها مجهولة لنا تماما.

ولهذا آترت أن تكون أمثلي من الأعمال الأوربية المترجمة إلى اللغة العربية ما أمكن، ليتاح للراغب في التوثيق والتوسع وتكوين رأى ذاتي أن يعود إليها،

وفضلت ألا يتسع ذكر هذه الأعمال حتى لو تكرر الأخذ منها، وتعدّد التمثيل بها، وأمل أيضاً، لأن جلّها أسماء تصك سمع القارئ العربى المتوسط الثقافة للمرة الأولى، فلأن يصطدم بها كثيراً، وتثبت في عقله أخيراً، ولو ضاق بهذا التكرار قليلاً، خيراً من أسماء أجنبية عديدة ومتغيرة تحاصره في كل خطوة، فيضيق بها، ويضيع معها، ولا يستطيع أن يمسك بالفكرة بين طوفانها.

ولواجهة صعوبات كتابة الأسماء اللاتينية في المطابع العربية، وكثرتها، فقد تجاوزت عن هوامش عديدة، أعرف أن جلّ القراء لن يفيدوا منها شيئاً، وأن كتابتها مجرد زخرفة ستخيفه يقع عبؤها على المؤلف والناشر، كتابة وجمعا وتصحيحاً وأوردت بأخرة الكتاب قائمة وأفية بكلّ المصادر التي غدت إليها. وصنعت الشيء نفسه مع الأعلام الأجنبية المتناثرة عبر صفحات الكتاب، فقد كتبتها بحروف عربية، إلا ما أملت ضرورة قاهرة، ثم أوردتها مع صورتها اللاتينية في آخر الكتاب. لا أزعّم أنني بلغت في هذه الدراسة حدّ الكمال، ولكنى ما تركت من جهدى شيئاً، وآثرت أن تخرج إلى القارئ على هذه الصورة خير من أن لا تخرج أبداً، والزمن كفيل بتقويم ما داخلها من وهن، أو شأبها من تقصير، ولأن تضئ شمعاً خير من أن تلعن الظلام ألف مرة، ولهذا سوف يسعد كاتبها أن يتلقى أى نقد، وأن يرحب بأى تعليق.

والله يهدينا إلى سواء السبيل

الطاهر أحمد مكى

٣٩ شارع المراغى - العجوزة
القاهرة الكبرى

ربيع الأول ١٤٠٥ هـ
ديسمبر ١٩٨٥ م

أصول بعيدة

● الموازنات؛

بعمامة يمكن القول إن العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة، ويمكن أن يكون لها ماض عريق. وقد جرت العادة أن نعدّ الأدب المقارن علماً حديث النشأة، ولكنه في الحقيقة لا يفتقد الماضى البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم. فمنذ أن وُجد أدبٌ وجدت الموازنة بين نصوصه، لتقييمها، أو لمجرد حب الاستطلاع، أو لغايات تربوية، لأن الموازنة بين الألفاظ والمعاني، وبين المفردات والأساليب، مران على الفهم الصحيح، وتربية للحاسة الفنية. وتجيء عفوا حين يكون التشابه بين بيتين أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين، لمؤلفين مختلفين، أو بين آداب متباينة. طبيعى حين يقرأ المرء لأبى يعقوب الخريمى قوله: أدركتنى - وذاك أولُ دائئى - بسجستان حرفة الآداب وأن يقرأ قول أبى تمام من بعد:

إذا عُتيت بشيءٍ خلْتُ أنى قد أدركته، أدركتنى حرفةُ الأدب أن يستشعر هذا التشابه، وأن يضع يده عليه، وأن يفكر فيه، وفي الأسباب التى أدت إليه، وفي التفسير الأكثر قبولاً لوجوده، وأن يحاول تقدير قيمته، ومعرفة أهميته.

وكانت الموازنة فى تلك الأيام تعتمد على الحاسة الفنية وحدها، وقد تعرف تعليلا لما تفضله، يعتمد على القليل من الفروق فى التراكيب والمعاني، وقد لا تعرف لذلك سببا. حكى إسحاق الموصلى قال: سألتى محمد الأمين عن شعرين متقاربين، وقال: اختر أحدهما، فاخترتُ. فقال: من أين فضلتُ هذا على هذا، وهما متقاربان؟، فقلت: لو تفاوتتا لأمكننى التبيين، ولكنها تقاربا ففاضلت بينهما بشيء تشهد به الطبيعة، ولا يعبر عنه اللسان.

والطبيعة في كلام إسحاق هي ما نسميه الحاسة الفنية.

. وقد يتجاوز القارئ ردّ الفعل الساذج، فيمضى بالموازنة خطوات أوسع، ويحاول أن يجد جوابا لسؤالين يقعان في الخاطر مع أية موازنة غير عفوية، أولهما: أئى الشعارين هو الأصيل؟ وبقليل من التأمل الهادئ يمكن أن نحكم بأن السابق منها هو مبدع الفكرة، فهو صاحبها، أى مالکها أدبيا بلغة العصر الحديث. وهو ردّ فعل طبيعى، تلتقى فيه - ربّما - إثارة الكشف مع لون من خيبة الأمل، في العمل المتأثر، كما لو كان ذلك شيئا يقلل من قيمته، ويدعو إلى احتقاره.

غير أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، فقد يبدو لنا عند الوهلة الأولى أن المتنبي وهو يشدونا ببيته:

وهكذا كنت في أهل وفي وطني إنّ النفيس غريبٌ حيثما كانا

قد قلّد أبا تمام في قوله:

غرّبتهُ العُلا على كثرةِ الأهلِ فأضحى في الأقربين جنيبا
فليطُلْ عمرُهُ فلو مات في مَرَوٍ مقيما بها لماتَ غريبا

لكن بشيء من المراجعة نجد أن المتنبي أنقذ نفسه من شائنة التقليد، حين التقط معنى: أبى تمام وجاء به في خلق جديد، صورة ونظما وموسيقا، وصاغه في بيت واحد، فبيت أبى الطيّب، كما يقول القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني «أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام. يذكر الموت في المديح، ولا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات في بلده غريبا فهو في حياته أيضا غريب».

والسؤال الثانى يتصل بنتائج الموازنة من الوجهة الجمالية الخالصة وهو: أى العاملين أصدق إحساسا وأشدّ توترا، وأقدر على أن يثير فينا نفس التجربة التي مرّ بها الشاعر؟ قد نصل في ذلك إلى رأى حاسم، وقد يختلط علينا الأمر لأسباب تتصل بنا، أو بالأديب نفسه، فلا نستطيع القول بتفوق أحدهما على الآخر، وقد يتفاوت الحكم عليهما ويتغير، تبعا لتباين الأعصر، وتطور الأذواق، واختلاف المقاييس.

● في الأدب العربي:

لم يكن الأدب العربي بمنأى عن هذه الموازنات منذ أن وُجد، وساعد على قيامها وازدهارها نشأة النقائض، وشيوع المعارضات، مما سنعرض له فيما بعد، وأقدم موازنة شعرية بين أيدينا تعود إلى منتصف القرن السادس الميلادي تقريبا، وجرت بين شاعرين كبيرين، امرئ القيس وعلقمة بن عبدة التميمي، وحكمت بينهما أم جندب زوج الأول منهما، وحكمت لصالح الثاني على زوجها، الذي لم يرتض النتيجة، واتهمها بالهوى، وطلقها، وقد عرضت للقضية تفصيلا في كتابي «امرؤ القيس: حياته وشعره»^(١). ولم يكن سوق عكاظ، والأسواق الأخرى الشبيهة به في الجاهلية، إلا محاكم أدبية، توازن بين الشعراء في بساطة، لتحكم بالأفضلية لشاعر على آخر، أو على الشعراء جميعا. وكانت الموازنات في العصر الجاهلي، وحتى نهاية العصر الأموي، ذات طابع جمالي بحت، ولأبيات شوارد، وفي مناسبات عارضة، وهدفها المفاضلة أو تبريرها، دون أن تتجاوزها إلى تتبع المؤثرات، ودون أن تجعل من عيوب الشاعر احتذاه شاعرا أو آخر أو اقتباسه منه.

فإذا أدركنا فجر النهضة العربية مع مطلع العصر العباسي بدأ كل علم يستقل بمناهجه وغاياته، فشاعت الموازنة، وأصبحت سبيلا مقررا للمفاضلة بين الشعراء حين يتنازع أهل الأدب واللغة: أيهم أشعر. فوازنوا بين جرير والفرزدق والأخطل، ومن بعدهم بين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية وأبي نؤاس، أو بين أبي تمام والبحترى والمتنبي. وهي موازنات أيضا لم تتجاوز حدود البيت المفرد، والفكرة المنعزلة. وحتى عندما جاء الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، وألف كتابه «الموازنة بين الطائيين»، واستهدف به غرضا علميا هو المفاضلة بين أبي تمام والبحترى، لم يتحرر من قوالب هذه الموازنة الجزئية على اتساع مؤلفه، وإطناب حديثه، وتفرغ من الكتاب كله وأنت لا تدري أى الشاعرين أفضل. ولم أجد فيها قرأت من كتب النقد القديم من تتجاوز هذا المنهج،

(١) د. الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس: حياته وشعره، ص ٦٤، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وخرج على مألوف القوم، ووازن بين القطعة والقطعة، إلا ابن الأثير الجزرى، المتوفى عام ٦٣٧ هـ = ١٢٣٩ م، فقد وزن في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» بين قصيدتين في وصف الأسد للبحترى والمتنبى، وبين قصيدتين في الرثاء لأبي تمام والمتنبى، وإن لم تكن الموازنة كاملة من كل وجه.

وفي العصر الحديث تجيء الموازنة لأسباب تربوية خالصة، ولا تقف عند الموازنة بين بيت شعري وآخر، ولا بين قطعة أدبية وأخرى، ولا بين شاعر وشاعر فحسب، وإنما نوازن أيضاً بين عصر وعصر للتوصل إلى القوانين التي تحكم إبداع كل فترة، وإبراز الخصائص لكل منها، وإدراك التطور الذي أصاب الأنواع الأدبية وأدى إلى اختفائها، أو إلى ظهور أنواع أدبية جديدة، فنحن نوازن بين الأدب على أيام الجاهلية وفي صدر الإسلام، أو في عهد بني أمية، وقد نوازن بين هذا العصر الأخير والعصر العباسى، وقد نتجاوز العصور إلى الشعراء أنفسهم فنوازن بين تشاؤم ابن الرومى وتشاؤم المتنبى، أو زهد أبى العتاهية وزهد أبى إسحاق الإلبيرى، وهو مجال واسع عريض لمن يريد، وقد وزن الدكتور زكى مبارك بطريقة ذاتية بين عدد من الشعراء في كتابه «الموازنة بين الشعراء»، وظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٥، ثم وسّعه، وأضاف إليه فصولاً، وظهرت طبعته الجديدة عام ١٩٣٦.

● في الآداب الأوربية:

وعرفت الآداب الأوربية الموازنة قديماً للغايات التي أشرنا إليها أو غيرها. فكانت مدرسة إسقراطس (٤٣٦ - ٣٣٨ ق م) السياسى والخطيب وأستاذ أفلاطون تؤيد فكرة أن يحتذى الشاعر النماذج الرفيعة، كما أن ديموستين (٣٨٥ - ٣٢٢ ق م)، وكان رجل دولة وأعظم خطيب عرفته العصور القديمة، يرى أن الأديب بحاجة إلى أن يتعلم أساليب غيره عن طريق احتذائها. وعندما يوازن شارح الإنيافة لفرجيل (٧٠ - ١٩ ق م) بينه وبين هوميرو، ويعرض للنصوص التي اقتبسها شاعر اللاتين الأكبر من الشاعر الإغريقى، فإنما يفعل ذلك ليشحذ ذاكرة الطلاب، وليشير إلى أن فرجيل احترم قواعد الفن وأولاهها المحاكاة. وكان العصر الأوربى الوسيط، حتى في قمة توهجه، راكداً غير قادر على التحرر

من إيسار القديم أو راغب في تجديده، فلم تتغير نظرتة إلى الأخذ والعطاء بين الأدباء. والشروح والتعليقات التي استهدفت «الكوميديا الإلهية» لدانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١ م)، توضح أفكارها، وتفسر ما غمض من ألفاظها، وتلتقط ما بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى من تشابه في المعانى أو الصور، لا تمس بالضرورة عبقرية صاحبها أو تميزه، ذلك أن القيام بموازنة تقليدية بين شاعرين من القديم، أو ينتميان إلى العصر الوسيط، أو أحدهما من هذا والآخر من ذلك، لا تعنى شيئا فيما يتصل بتأثير السابق في اللاحق. لقد كان تقليدا شائعا، وأحيانا واجبا، أن يعود الشاعر إلى الأخيلة المعروفة، والصور الأدبية الجارية، وأن يلتقط منها ما يثير الإعجاب، وأن يوشح مؤلفاته بأسماء الشخصيات الأدبية الأكثر شيوعا في ذواكر الناس، ودوراننا على الألسنة. وكان نقل هذه الصور يعنى الاعتراف بأنه لا يمكن أن يرد في بابها خير منها، وأن نسجها - كما هى - تكريم لتعبير بلغ منزلة عالية من السمو، ومخجل في حق الكاتب أو الشاعر أن يتجاوزة أو يحمله.

وعلى هذا النحو كان يفكر عصر النهضة الأوربية، وشغلت حدوده الزمنية امتداد القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ومن الطبيعى أن يكون تفكيره كذلك، لأن أوضح خصائصه اكتشاف القديم وبعثه، والعودة إلى الينابيع الأولى، لقد كان أرسطو الإغريقى (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) وهوزاس اللاتينى (٦٥ - ٨ ق م) المثل الأعلى لشعرائه، واحتذى أدباؤه الأنماط نفسها التي كانت سائدة في العصر الكلاسيكى. وعندما نشر الشاعر الفرنسى بيير رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥ م) ديوانه «غراميات» عام ١٥٥٣، عهد بشرحه إلى الناقد ميريه (١٥٢٦ - ١٥٨٥ م)، وكان قديرا في الشرح، ومتمكنا من التراث الإغريقى واللاتينى، وله تجربة سابقة في نشر كثير من النصوص القديمة والتعليق عليها، فجاء شرحه لديوان «غراميات» يوضح بين كل خطوة وأخرى حرص رونسار على احتذاء أساليب القدامى، وإفادته من الشعراء الإيطاليين الذين سبقوه، كان ميريه يوازن بين النصوص في عناية، ويبرهن في دقة ممتازة على ما بينها من لقاء وتشابه، وهدفه الأول من هذا تأكيد امتياز الشاعر الذى يشرح ديوانه، ولم يدر بخلده، ولا خلد أحد من معاصريه، أن التشابه بين النصوص، وتقليد الخلف للسلف، معيب

يذهب بشخصية الشاعر، وإنما على النقيض، يضيف إليه الكثير من المزايا، ويتفق مع قواعد الفن، أو هو الفن نفسه دون شيء أزيد.

● النقائص:

ساعد على الموازنات وكثرتها رواج النقائص بين الشعراء، وحدها أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة، هاجيا أو مفتخرا أو متحديا، فيرد عليه الآخر كذلك، وللغاية نفسها، ملتزما ذات البحر والقافية والروى، ووحدة الموضوع مناهة المناقضة ومادتها، سواء كان فخرا، أم هجاء، أم سياسة، أم رثاء، أم نسيب، أم طبيعة، أم جملة من هذه الفنون. وقلما يخرج الشاعر على هذه القواعد، ولا نعرف من هذا إلا نقيضتين للفرزدق وجريير اختلفت فيهما حركة الروى فحسب، يقول الفرزدق:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

ويقول جريير:

لَمَنْ الدِّيَارُ كَأَنَّهَا لَمْ تُحْلَلْ بَيْنَ الْكِنَاسِ وَبَيْنَ طَلْحِ الْأَعْزَلِ
أَمَّا الْمَعَانِي بَيْنَ الْمُتَنَاقِضِينَ فَتُخْتَلَفُ بِدَاهَةٍ، لِأَنَّ الثَّانِي هَمُّهُ أَنْ يُفْسِدَ عَلَى الْأَوَّلِ
مَعَانِيهِ، وَأَنْ يَرُدَّ عَلَيْهِ بِثُلْثِهَا، وَيَمَا يَنْقُضُهَا، أَوْ أَزِيدَ مِنْهَا مِمَّا يَعْرِفُ أَوْ يَخْتَرَعُ، إِنْ كَانَتْ
هَجَاءً، وَيَكْذِبُهُ إِنْ كَانَتْ فَخْرًا، وَيَتَجَاوِزُهُ إِنْ كَانَ الْمَوْضُوعَ وَصْفًا، وَيُرُونُ أَنْ مَا
كَانَ بَيْنَ أَمْرِي الْقَيْسِ وَعَلْقَمَةَ بْنِ عَبْدَةَ وَالَّذِي أَشْرْنَا إِلَيْهِ مِنْ قَرِيبٍ، لَوْ أَنَّ
الْمُنَاقِضَةَ فِي جَانِبٍ مِنْهُ، إِذْ دَعَتْهَا أَمْ جَنْدَبُ أَنْ يَقُولَا شَعْرًا يَصِفَانِ فِيهِ الْخَيْلَ، وَأَنْ
يَأْتِيَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهَا بِخَيْرِ مَا عِنْدَهُ، فِي نَفْسِ الْبَحْرِ وَالْقَافِيَةِ وَحَرَكَةِ الرَّوِيِّ، فَقَالَ
أَمْرُو الْقَيْسِ قَصِيدَتَهُ الَّتِي مَطَّلَعَهَا:

خَلِيلٌ مُرًّا بِي عَلَى أَمْ جُنْدَبٍ لِنَقْضِي حَاجَاتِ الْفَوَادِ الْمَعْدُبِ
وَقَالَ عَلْقَمَةُ قَصِيدَتَهُ الَّتِي مَطَّلَعَهَا:

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي كُلِّ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكُ خَطًّا كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ^(١)

(١) الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس، حياته وشعره، ص ٦٤ وما بعدها، ط ٥ دار المعارف، القاهرة

وخلال سنوات الدعوة الإسلامية دخل الشعر ميدان المعركة، واستخدمه المسلمون والقرشيون سلاحاً، يردُّ به كل فريق دعاوى الطرف الآخر ويهاجمه، ولأن الشعراء لم يكونوا محترفين في جملتهم لم يلتزموا دائماً بأصول النقائض من التزام البحر والقافية وحركة الروي، وضاع كثير من هذا الشعر لأن كتب الأدب والتاريخ عَفَّت عن ذكره، لما يحمل من مفاخر جاهلية، ودعوات ونثية، وتهجم على الإسلام ورسوله.

وفي العصر الأموي ازدهرت النقائض وتميزت، وأصبحت فنا قائماً بذاته، لتوزع الكلمة، وتعدد الاتجاهات، وحدة الصراع، عقائدياً كالذي بين الشيعة والخوارج، أو سياسياً كالذي بين الأمويين والعباسيين، أو قبلية كالذي كان بين اليمينية والمضرية، أو شعوبياً كالذي كان بين العرب والفرس، أو خليطاً من هذا كله، والمثل الحي لها ما كان بين جرير والفرزدق والأخطل.

ونقلها الأندلسيون إلى ما يتفق وذوقهم، وطبيعة بلادهم، فكانت تدور عندهم حول الزهور وتفضيل بعضها على بعض، سواء كان المتناقضان أندلسيين أم أحدهما أندلسي والآخر مشرقي، فإذا كان ابن الرومي، المتوفى ٢٨٣ هـ = ٨٩٦ م، يفضل النرجس، وهو البهار عند الأندلسيين، على الورد في أبياته التي مطلعها: خَجَلْتُ خَدُودُ الْوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلًا تَوَرَّدَهَا عَلَيْهِ شَاهِدٌ ويقول فيها:

لِلنَّارِجِسِ الْفَضْلُ الْمَبِينُ وَإِنْ أَبَى آيٍ وَحَادَ عَنِ الطَّرِيقَةِ حَائِدُ

فإن ابن فرج الجياني الأندلسي، المتوفى ٣٣٦ هـ = ٩٧٦ م، يرى نقيض ابن الرومي، ويفضل الورد في قصيدة طويلة مطلعها:

عَنِّي إِلَيْكَ فَمَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ إِلَّا الَّذِي آدَى الْعَيَانُ الشَّاهِدُ
أَزْعَمْتُ أَنَّ الْوَرْدَ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلٌ وَنَاجِلُهُ الْفَضِيلَةُ عَانِدُ
إِنْ كَانَ يَسْتَحْيِي لِفَضْلِ جَمَالِهِ فَحَيَاؤُهُ فِيهِ جَمَالٌ زَائِدُ

وانحاز إليه مواطنه أبو بكر بن القوطية، المتوفى ٣٦٧ هـ = ٩٧٧ م، في مقدمة قصيدته التي يمدح فيها أبا القاسم محمد بن عباد ذا الوزارتين، وجاءت المقدمة في

ثمانية عشر بيتا، وفيها فضل الورد على النرجس، ومطلعها:

كسفتُ خدودَ النرجسِ المصفرِّ من حَسَدٍ وقد يدوى العدوُّ الحاسدُ
واصفرُّ حتى كادَ أنْ تقضى أسيُّ لما رأى الوردَ الذي هو وأردُّ
هيئاتُ للوردِ الفضائلُ كُلُّها وإنْ ادَّعى التَّكْذِيبَ فيه معانِدُ

وانضم إليهما الوزير أبو الحزم بن جهور، المتوفى ٤٣٥ هـ = ١٠٤٣ م، في تفضيل الورد، في قصيدة مطلعها:

الوردُ أحسنُ ما رأْتُ عيني وأزكى ما سقى مائِ السحابِ الجائِدُ
ومع أن أسبابا اجتماعية وسياسية وجمالية أتت على دواعي النقائض، وجففت زوافدها، فخفت صداها، وقل مبدعوها، إلا أنها لم تتلاش تماما، وبخاصة حين تشيع حرية الفكر ويتسع مجال القول، ولعل آخر ما أذكر منها ما كان بين أمير الشعراء أحمد شوقي حين عرض للانقلاب العثماني الذي أسقط خليفة المسلمين السلطان عبد الحميد، في آخر أبريل ١٩٠٩، وكان مستيدا جائرا، وضعيفا مترددا، في قصيدته الجميلة، التي مطلعها:

سَلْ يَلِدْزَا ذَاتَ الْقُصُورِ هل جاءها نبأ البدور؟
لو تستطيعُ إجابةً ليكتك بالدمع الغزيرِ
أخفى عليها ما أنا خ على الخورنق والسديرِ
ودهى الجزيرة بعد إسماعيل ل الملك الكبير
ذهَبَ الجميع فلا القصور ر ترى ولا أهل القصورِ

وقد حاول شوقي خلال القصيدة أن يصف ما حدث في دقة، وأن يؤكد على مواطن العظة، وأن يصف قصر الخلافة في جلاله، وأهله في ملذاتهم، دون أن يعرض لقسوة الخليفة وجبروته، وبطشه بالأحرار، وضيقه بالمفكرين، ووقوفه في وجه التطور والتقدم، وإنما طلب إليه العفو من الله، والعذر من الشعب:

شيخُ الملوك وإنْ تضع ضَع في الفؤاد وفي الضميرِ
تستغفرُ المولى له والله يعفو عن كثيرِ
ونسراه عند مُصابه أولى بياك أو عذيرِ
ونصونه ونجله بين الشتاة والنكيرِ

ولكن ولّى الدين يكن، وكان معاصراً لشوقي، ويقف في الجانب المقابل له، من حيث الفكرة والمبدأ والطبقة والاتجاه، ناقض قصيدة شوقي، بأخرى طويلة، من بحرهما، وفي قافيتها ورويّها، ومطلعها:

هاجّتْ خاليةُ القصورِ وشجّتْ آفلةُ البدورِ
وذكرتْ سُكّانَ الحمى ونسيتْ سُكّانَ القبورِ
وبكيتْ بالدمعِ الغزيرِ ر لباعثِ الدمعِ الغزيرِ
ولواهبِ المالِ الكثيرِ ر وناهبِ المالِ الكثيرِ

● المعارضات:

يمكن القول أن النقائض والمعارضات والموازنة، في شكلها البدائي الأول، نسأت مختلطة، فمن ينقض يعارض، والحكم يوازن، وقصة امرئ القيس وعلقمة ابن عبدة وأم جندب، وهى أقدم ما نعرف من هذا اللون، تتسع للمفاهيم الثلاثة، فالشاعران تناقضا وتعارضا، وأم جندب وازنت بينهما.

ومع الزمن سار كل في طريق، دون أن يستقل تماما عن البقية، ودون أن يكون الفصل بينها حاسما، شأن كل الفنون الأدبية، ولكن تطورها لم يجر في إيقاع متساو، ولا جاءت أزمان ازدهارها أو جفافها واحدة.

لقد بدأت المعارضات، شأن النقائض، في زمن مبكر جدا من حياة الأدب العربى، وملتقى بها كالشعر نفسه بحكمة مقننة، دون قواعد تدرس، أو اصطلاحات تحكم بنائها، فهى تلتزم بوحدة البحر والقافية والروى، ولعلها كانت في النثر أيضا، إذ يرى أستاذنا العالم الجليل أحمد الشايب رحمه الله، أن من قرئش من نصب نفسه لمعارضة القرآن الكريم في عصر الدعوة، يبعون بذلك إنشاء فصول بلاغية في مستوى هذا الكتاب الكريم، قوامها التجديد الفنى، ومضاهاة أساليبه، وإن سقطوا جميعاً دون الغاية بأمد بعيد.

غير أن الشعراء في هذه الفترة المبكرة، وأعني بها آخر العصر الإسلامى، وأول العصر الأموى، حيث بلغت النقائض أوجها، وبدأت المعارضة بدورها تستوى على سوقها، لم يكونوا واعين تماماً بأصولها، وبخاصة حين تبنى معارضاتهم متعمدة،

ومساقون إليها بضواغط الحياة حولهم، ولذلك اضطربت قواعدها بين أيديهم في السنوات الأولى، فحين تحدى أحد شعراء المدينة الفرزدق أن يقول مثل حسان بن ثابت في ميميته التي مطلعها:

ألم تسأل الرِّبْعَ الجديدَ التكلُّما بمدفعٍ أشدَّاحٍ مبرقةً أظلمًا
وتنضح أبياتها فخرا جاهليا، أجابه الفرزدق بقصيدة من البحر نفسه، ولكنها تختلف قافية، ومطلعها:

عَرَفْتُ بأعشاشٍ وما كُنْتُ تعرُفُ وأنكرتُ من حدراءٍ ما كنت تعرفُ
وسار الأخطل في الطريق نفسه حين عارض لامية كعب بن زهير الشهيرة:
بانتُ سعادُ فقلبي اليومُ متبولٌ مُتيمٌ إثرها لم يُفدَ مكبول
إذ جاءت قصيدته مختلفة القافية، صنيع الفرزدق قبله، ومطلعها:

بانتُ سعادُ ففى العينين تسهيدُ واستحقبتُ لُبَّهُ فالقلبُ معمودُ
وفيهما يبدو أدرك الأخطل فيها بعد اختلال الإطار الموسيقى الذى يجمع بين قصيدته وقصيدة كعب، فأصلح من أمر معارضته في قصيدة أخرى، جعلها تلتقى مع قصيدة «بانت سعاد» لفظا وأسلوبا، ووزنا وقافية، ومطلعها:

بانتُ سعادُ ففى العينين مَلْمُولُ من حُبها وُصْخِيح الجسم مَجْبُولُ
كانت المعارضات في العصر الأموى وليدة دافع فنى، ولم تحبى محاكاة ضعيفة، ولا تقليداً شائناً، ومضى الشعراء في العصر العباسى بالأمر إلى غايته، يستوى في ذلك كبار الشعراء ومن دونهم، فإذا مدح بشار بن برد الخليفة مروان بن محمد،^(٢) وأعلى من شأن قبيلة قيس عيلان، وافتخر بنفسه وقومه، وتعد من روائع شعره، ومطلعها:

جفا وُدّه فازورٌ أوْمَلُ صاحبهِ وأزرى به أن لا يزال يعاتبُهُ
خليلى لا تستنكرا لوعةَ الهوى ولا سلوةَ المحزونِ شطَّتْ حبابُهُ

(٢) في رواية الأغاني أن القصيدة في مدح يزيد بن عمر بن هبيرة من ولادة الأمويين.

عارضه أبو تمام بقصيدة يمدح بها الوالى العباسى أبا العباس بن طاهر، وهى معدودة فى جيد شعره، ومطلعها:

هُنَّ عَوادى يوسِفٍ وصَواحِبُهُ فَعَزَمًا فَقَدَّمَا أَدْرَكَ السَّوْلُ طَالِبُهُ
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَخْلَصِ الْحَزَمَ نَفْسَهُ فَذَرُوهُ لِلْحَادِثَاتِ وَغَارِبُهُ

وأصبح أمرا عاديا أن ينظم الشاعر على منوال قصيدة جميلة أعجبته، أو حظيت بشهرة واسعة، أو لشاعر كبير يقدره، وقديما جاء أبو نواس مصر، يمدح أميرها الخصب ويسترفده، فلما قدم عليه صادف فى مجلسه جماعة من الشعراء ينشدون مدائح فيه، وما لبث الخصب أن توجه إلى أبى نواس قائلا: ألا تنشدنا يا أبا على؟ فقال: أنشدك أيها الأمير قصيدة هى بمنزلة عصا موسى تلقف ما يأفكون. قال: هات إذن، فأنشده رائيته التى مطلعها:

أَجَارَةَ بَيْتِنَا أَبُوكِ غَيُورٌ وَمَيْسُورٌ مَا يُرْجَى لَدَيْكَ عَسِيرٌ
وَإِنْ كُنْتَ لَا ضِلْمًا وَلَا أَنْتِ زَوْجَةٌ فَلَا بَرَحْتُ دُونِي عَلَيْكَ سَتُورٌ

فراجت، شرقت وغرّبت، وعارضها كثيرون، منهم الأندلسى ابن درّاج القسطلى يمدح المنصور بن أبى عامر حاجب الأندلس بقصيدته:

دَعَى عَزَمَاتِ الْمُسْتَضَامِ تَسِيرٌ وَتُنَجَّدُ فِي عَرْضِ الْفَلَا وَتَغُورُ
لَعْلَ بِمَا أَشْجَاكَ مِنْ لَوْعَةِ النَّوَى يُعْزُ ذَلِيلٌ أَوْ يَفُكُ أَسِيرٌ

وعارضها حسان بن نمر، المعروف بعرقلة الدمشقى، بقصيدة يمدح بها صلاح الدين الأيوبي، ومطلعها:

عَسَى مِنْ دِيَارِ الظَّاعِنِينَ بِشِيرٌ وَمِنْ جَوْرِ أَيَّامِ الْفِرَاقِ مُجِيرٌ
لَقَدْ عَيْلٌ صَبْرِي بَعْدَهُمْ وَتَكَانَرْتُ هُمُومِي وَلَكِنْ الْمَحَبِّ صَبُورٌ

وإذا كان العصر المملوكى قد وقف عند ما تلقى، يعتصره ويستقطره، ويعيد تشكيله، دون أن يتقدّم به إلى الأمام خطوة، فقد راجت المعارضات خلاله، لمن سبقهم ولمعاصريهم على السواء، حتى أصبح الأمر تقليدا معيبا يبلغ أحيانا حد السرقة الأدبية الظاهرة.

فإذا بلغنا العصر الحديث وجدنا شعراء فترة الإحياء مغرمين بمعارضة فحول الشعراء الأقدمين والمجيدين من العصر الوسيط، دون أن يذهب ذلك بأصالتهم، أو يقلل من روعة شعرهم، على تفاوت بينهم، وفي إبداع الشاعر الواحد، وكانت بردة البوصيري:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانِ بَذَى سَلَمٍ مَزَجْتُ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ يَدَمٍ
غاية الجميع، فعارضها البارودي بقصيدته:

يَا رَائِدَ الْبَرْقِ يَمُّ دَارَةَ الْعَلَمِ وَاحِذْ الْغَمَامَ إِلَى حَيِّ بَذَى سَلَمٍ
وعارضها أمير الشعراء شوقي بقصيدته الشهيرة:

رَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ
وقد جعل منها غناء أم كلثوم لها قصيدة شعبية يترنم بها عامة الناس على امتداد العالم العربي كله. وكان شوقي أكثر الشعراء معارضة لغيره، فعارض ابن زيدون في نونيته الشهيرة:

أَضْحَى التَّنَائِي بِدِيلَا مِنْ تَدَانِيَا وَنَابَ غِنَ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
بنونية لا تقل روعة وجالاً، ومطلعها:

يَا نَائِحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا نَشْجِي لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا
وعارض بقصيدته الغزلية التي مطلعها:

مُضْنَاكَ جَفَاءَ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوْدَهُ

دالية المحصرى الشهيرة:

يَالَيْلِ الصَّبِّ مَقَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

وعارض شوقي أيضاً سينية البحترى التي وصف فيها إيوان كسرى، ومطلعها:
صُنْتُ نَفْسِي عِبَاً يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسٍ
بقصيدة وصف فيها أطلال الآثار العربية في الأندلس حيث عاش منفيًا،

وذكرياته، وحنينه إلى وطنه، في فريدة خالدة تفوق قصيدة البحترى رغم أنه السابق، ومطلعها:

اختلافُ النهارِ والليلِ ينسى فاذكرا لي الصبا وأيامَ أنسى
تجئُ القصيدة المعارضة دون الأصل عادة، أو قريبة منه، أو على مستواه، وقد تفوقه أحياناً، تبعاً لطاقت الشاعر الذهنية والنفسية والمزاجية، ولا يمكن إطلاق حكم واحد عليها جميعاً، فقد يسقطها التقليد، وقد تتخذ من الأصل منطلقاً تتجاوزه، وتحقق فوقه عالياً في سماء الشعر، كما هو الحال عند شوقي، وقد وضع الدكتور أحمد زكي أبو شادي، وهو شاعر وناقد، القضية في حجمها الدقيق، في الجزء الثاني من مجلته، يقول:

«ليس تعمّد معارضة الشعر من الفن الصحيح في شيء، بل هو محض صناعة، والشعر قبل كل شيء عاطفة فكرية، عميقة الجذور، لا بهرج سطحي زائف. وقد تقرأ عن بعض الشعراء الممتازين أنه حاول محاكاة شاعر آخر بقصيدة معينة، ولكن الحقيقة أنه تأثر بموسيقاه، أو بموضوع القصيدة، فأثار ذلك نفسه الشاعرة، مثال ذلك: معارضات البارودي للشعراء المتقدمين، ومعارضة كيتس لسبنسر، وقد كانت المعارضة أول تجربة شعرية لكيتس، فإن تلك المعارضات هي نتيجة الإعجاب بالآثار السابقة، وأثر وحيها في النفس».

وكان من العادات المدرسية الشائعة في أوروبا في نهاية القرن الماضي أن يقلد الشادون بالشعر أسلوب المؤلفين الكلاسيين والمعاصرين، على نحو ما فعل إليوت عام ١٩٠٥، عندما كتب قصيدته A Lyric محاولاً فيها أن يقلد أسلوب بن جونسون.

● السرقات الأدبية:

أدت النقائض والمعارضات والموازنة بين الشعراء إلى الحديث عن الأفكار والصور ولن تُنسب إذا توارد عليها أكثر من شاعر. من صاحب المعنى؟ أهو الذي سبق إليه أم الذي قدّمه لنا في صورة أدبية أكثر طرافة وإشراقاً؟ عند ما يقول على بن الجهم، المتوفى عام ٢٤٩هـ = ٨٦٣م:

كَأَنَّ يَدَ النَّدِيمِ تَدِيرُ كَأَسًا شِعَاعًا لَا يَحِيطُ عَلَيْهِ كَأْسٌ

ثم يأتي البحترى، المتوفى عام ٢٨٤ هـ = ٨٩٧ م، من بعد، فيتناول المعنى في صورة أخرى حيث يقول:

يُخْفِي الزَّجَاجَةُ لَوْنَهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَأْسِ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءٍ

هل يقلل من شأن البحترى أنه سبق بهذا المعنى؟ لقد أغرم النقد في العصر العربي الوسيط بالموازانات الجزئية، ونشأ في دراسات النقد ما يعرف بالسرقات الأدبية وشغل هذا الباب من كتب الأدب والبلاغة والنقد حيزاً كبيراً، واختلف الأدباء والباحثون حول مدلول السرقة وحدودها على نحو كبير بين متشدّد ومتسامح.

كان الجاحظ، المتوفى ٢٥٥ هـ = ٨٦٩ م، يرى «أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروى والبدوى، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخفيف اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».

وكان قدامة بن جعفر، المتوفى ٣٣٧ هـ = ٩٤٨ م، يحصر جمال الشعر في صياغته لأن «المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة».

وجاء القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، المتوفى ٣٦٦ هـ = ٩٧٦ م، فتوسط بين المتنبي وخصومه، ورأى أن الإحاطة بجميع السرقات وإمكان تمييزها أمر عسير، لا تدركه إلا قلة، وعاب على نقاد عصره الإسراف في الاتهام بها، وقدم لنا منها أمثالا كثيرة: كالسرقة والغصب والإغارة والاختلاس والإلغام والملاحظة. «وثمة مشترك لا يجوز ادعاء السرقة فيه، ومبتذل ليس أحد أولى به من أحد، والمختص الذي حازه المبتدئ فملكه، سواء أكان معنى أم صياغة».

وهو يرى أن الخواطر تتوارد، وأن اتفاق الهواجس ممكن، ومن المعاني ما شاع

فهو مشترك، عامّ الشركة، «لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه، ولا يختصّ بقسم لا يُنازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجودة الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر في البداية، وهو مركب في النفس تركيب الخلقة». ومنها ما «سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوّل بعده فكثّر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرقة، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ».

«ولا تجرى المعاني بين الناس بمستوى واحد، فمنها ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مراس. كتنبيه العرب الفتاة الحسنة بتركة النعمة، ولعلّ في الأمم من لم يرها، وحمرة الحدود بالورود والتفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها، وكأوصاف الفلاة وفي الناس من لم يُصحر، وسيّر الإبل وكثير منهم لم يركب». والشاعر المقتدر يأخذ المعنى المشترك، أو المبتذل، فيصقله ويخرجه في صورة المبتدع الجديد، «بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع في موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع».

ولم يذهب الآمدي (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، وأبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ = ١٠٠٤ م) في هذه القضية بأبعد مما ذهب إليه الجاحظ فيها قبلهما، وعرضا لوجهة نظره فيما سبق.

وتأخذ القضية مع عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ = ١٠٧٨ م) طابعا تغلب عليه الفلسفة، وعرض لها في كتابه «أسرار البلاغة»، وانتهى إلى أن المعنى إمّا وجداني «يقع من المرء في فؤاده»، وإما عقلي «يقترحه العقل من زناده». والعقلي عام مشترك تنتفي معه مظنة السرقة، والوجداني، أو التخيلي كما يجب أن يسميه، خاص «يجيء طبقات، ويأتى على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلطّف فيه، واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أُعطى شيئا من الحق، وغُشى رونقا من الصدق». والشركة تكون في المعاني المجردة، ولكن الصياغة الماهرة تخرج بها من العموم إلى الخصوص، لأن ما كان مشتركا عاما، وظاهرا جليا، لا يدخله التفاضل، ولا يصح فيه التفاوت، فإذا «ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب

الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقتيه، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذى يملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبّر والتأمّل».

ويبدو أن عبد القاهر قال الكلمة الأخيرة فيما يتصل بمشكلة الأصالة، والأخذ والسطو، أو السرقات الأدبية بلغة عصره، «لأننا لن نصادف بعده ناقدًا يستطيع أن يضيف شيئًا جديدًا - إلا في النادر - بل على العكس من ذلك، سنجد البلاغيين قد جمّدوا هذه الدراسة، حتى أصبحت - تقريبًا - آية قرآنية لا يملّون تلاوتها»^(٣).

● الأصالة:

تنهض الأصالة بدءًا على احترام قواعد الفن مضافًا إليها دور الفنان وطابعه الشخصى في تناول القضايا، حين يخرج بها من العموم إلى التفرد، ومن الشيوخ إلى التخصيص. ونجى الأصالة مطابقة للموضوعية الحقّة، وتتضمن في الوقت نفسه الجانبين الذاتى والموضوعى للصورة، وهما ليسا متناقضين ولا أحدهما غريب عن الآخر، فالأصالة في الجانب الأول منها تعنى أعمق ما هو ذاتى في الفنان، وتعنى في الجانب الثانى نَسْخَ الموضوع نفسه طبيعياً فحسب، فالأصالة في العمل تنبع من الشئ نفسه، وتنبتق عن النشاط الخالق للفنان، وهى تختلف بالضرورة عن الوهم والهوى، رغم ما يفهم منها عادة من أنها الخصائص التى تتضح في سلوك الفرد، وتمتل سياته، ولا تحدث لفرد آخر.

فالأصالة الحقيقية في الفنان، وفي العمل الذى يبده، تقوم على أن يتعمق وينشط الفكرة التى يتكون منها مضمون قضية حقيقية، وأن يملك هذه الفكرة كاملة، فلا يزيّفها أو يفسدها بأن يقحم عليها عناصر غريبة مأخوذة من داخله أو خارجه، حينئذ يكشف الفنّان في المادة التى شكلتها عبقريته عن شخصيته الحقيقية والتى يجب أن تكون بؤرة حيّة حيث يتشكل العمل الفنى وينمو في طبيعته الكاملة والنهائية. وعامة، في كل فكر، وفي أحداث الحياة، تتيح الحرية الصادقة للقوة المسيطرة أن تشكّل فحوى كل شئ كما تريد، وهذه الحرية ليست إلا قوة الفرد

(٣) د. محمد مصطفى هدارة، مشكله السرقات في النقد العربى، ص ١٠٩، ط ١، القاهرة ١٩٥٨.

نفسه، وقوة فكره وإرادته، وفي الانسجام الذى يوحد بينها ليس ثمة مكان لاختلاف.

والأصالة الحقيقية فى الفن تتمص كل خاصية عارضة، وهو شىء ضرورى لكى يستطيع الفنان أن يحلّق عاليا بعقريته، وأن يظل مُلَهَّماً، وملوكا لموضوعه، وبدل أن يستسلم للوهم والهوى، وكلاهما فارغ، يمثل فى حقيقته الشىء الذى امتلكه، ويظهر نفسه وما فيه من صدق خلاله، وذلك يعنى أنه لا توجد أية طريقة هى العظمى والوحيدة، وبهذا المعنى يمكن أن نقدم - تمثيلا لا حصرا - إمرأ القيس، والمتنبى، وشوقى، والعقاد، ونزار قباني، وعبد الله البردوني، وجوته، ووردز ورث، ودانتى، كشعراء عباقة وأصلاء.

ومع ذلك، من الصعب جدا أن نقول عن عمل ما إنه أصيل كله، لا يعود فى إبداعه، ولا يتصل، بأى عمل أدبى سابق، إلا فى حالات نادرة، ففى الأدب - كما فى الفن - توجد تقاليد، وكل جيل يتلقى إرثا جانبا من الإبداعات التى خلت، ولكن الأصالة النسبية ضرورة لا مفر منها، لكى يصبح للعمل الأدبى قيمة، ويمكن للكاتب ما أن يستغل موضوع كاتب آخر أو فكرته أو شخصياته، بل وأن يتابع أسلوبه وتعبيره عن قرب، شرط أن يضيف على الأقل تفسيرا ذاتيا لها. وقد يقع الفنان على فكرة من عصر سبق، أو فى بلد أجنبى، أو فى جنس فنى آخر، فيتمثلها ويصهرها ويصقلها، وبرغم الاحتفاظ بما هو جوهرى فيها يعطيها شيكلا جديدا، عن طريق التقديم والحذف والإضافة والإصلاح، لتوائم العصر الذى نقلت إليه، ولترضى ذوق الجمهور الذى تتخذه وجهة، أو لتستجيب لتقنية الجنس الجديد الذى تصاغ فيه، وفى هذه الحالة يكون للعمل من الأصالة بقدر ما يظهر من شخصية المبدع، وبقدر ما تذوب فيه آثار النقل والاقتباس، على نحو ما يتجلى فى معارضة شوقى، وكبار الشعراء غيره، لمن سبقوه، فقد تميز فيها بموسيقاه وصوره وخياله، فجاء إبداعه أصيلا^(٤).

والأصالة بهذا المعنى لم يعرفها النقد العربى القديم أو الوسيط، حام حولها ولم

(٤) د. الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته، ص ١٦، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

يقع عليها، فلم يشر إليها صراحة، ولا يتحدث عنها قاصداً، وإنما اكتفى بأن يفرق بين معنى عام، أو شبيه بذلك، متاح للناس جميعاً، وصورة خاصة، أو يجب أن تكون كذلك، تحسب لصاحبها، وتصبح ملكاً له. وكان الجرجانيان، على وعبد القاهر، أكثر دقة وتفصيلاً من غيرهم. وما كان بوسع النقاد العرب أن يذهبوا إلى أبعد مما حققوا، لأن عملية الإبداع، وهى جدّ معقّدة، لم تكن بعد قد وُضعت على بساط البحث العميق، ولم تكن قد اتضحت الخطوط الفاصلة بين الأصالة والتقليد، وبحسبهم أنهم انتهوا إلى تقرير حقيقة علمية بالغة الحداثة والأهمية: إن الإبداع المطلق شيء لا وجود له، وبحسب الأديب شاعراً أو ناثراً أن يدفع بالفكرة التي يقع عليها في طريق جديد، وأن يضيف عليها من شخصيته وأسلوبه ما يجعلها شيئاً تميز به، ويعبر عن عبقريته.

ولم تعرف أوروبا العصر الوسيط وما قبله فكرة الأصالة، ولا عرفها كتاب عصر النهضة، ولم يكن لها حتى مجرد اسم يطلق عليها. وقبل القرن السابع عشر لم تكن تميزاً بقدر ما كانت تعدّ جنونا أو شيئاً مستحيلاً، ولم تحيء وليدة بحث دئوب أو غاية محدّدة، وإنما نشأت مع ملاحظة الخصائص العميقة والواضحة لنفسية الفرد وإبداعه. ويمكن القول إن أول ثورة على التقليد والنقل والاقْتباس تعود إلى العصر الذي تلا عصر النهضة، وهو ما اصطلح على تسميته بعصر «الباروك»، وهو مصطلح كان الألمان أول من استخدمه، وحدّد مفهومه، وعنهم أخذته بقية دول أوروبا، على تفاوت في تقبّلها له. وقد أطلق في البدء على لون من الفن، ثم شمل الأدب فأصبح يطلق على أسلوب منه في القرن السابع عشر، تميز بالذوق المثير، والبلاغة المعبرة، والخيال الحاد. ففي هذا العصر أخذت مظاهر السخط والغضب تتكاثر ضد المقلدين، وأخذ النقاد يعتبرونهم كتّاباً مستغلين، أدباء بلا خيال. وكثر الحديث عن اغتصاب الأفكار، وسرقة الأبحاث، والاتجار غير المشروع بالبلاغة، لقد استرعى مثلاً انتباه كاتب مجهول، لم يفصح عن اسمه، العلاقة الوثيقة بين مسرحية هرقل للكاتب المسرحي الفرنسي كورناني (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) ومسرحية «في هذه الحياة كل شيء صادق وكله كاذب»، للكاتب الإسباني كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٠٨ م)،

رغم أن الكاتبين متعاصران، وهى قضية شغلت حتى فولتير أديب فرنسا الكبير. كما أشار كاتب آخر، لم يفصح عن اسمه إلى أن جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨ م) انتحل أفكاره فى التربية عن بعض سابقه، وعلى نحو خاص من الفيلسوف الإنجليزى جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤ م).

● التقليد:

وهو فى أبسط مفاهيمه أن يركز الكاتب جهده فى أن يقول الشئ نفسه، الذى قرأه أو سمعه فى مكان آخر، بطريقة أو بأخرى، وربما على نحو أفضل، مخلفاً، وراء ظهره ما ندعوه أصالة. ويكون فى النوع الأدبى، ملحمة أو قصة أو شعراً أو مسرحية أو غيرها، أو فى الموضوع نفسه، كُلاً أو فى جوانب منه، أو التفصيلات العارضة، من المجاز والاستعارة، يزيّن بها المقلد عمله، فينقلها من عمل أدبى عظيم إلى آخر دونه أهمية.

وتختلف النظرة إلى التقليد بحسب العصور الأدبية، فالعصور القديمة والوسطى لم تنتبه إليه، ولا رأتة عيباً، ووقف النقاد العرب بجهدهم عند ما أسموه السرقات الأدبية، وظل كتاب عصر النهضة الأوربية يرون إلى قريب من منتصف القرن السابع عشر الميلادى أن التقليد ليس تخلياً عن الإبداع أو الأصالة، وإنما هو تدريب فى فعال، لأن الأشياء التى يمكن أن يقلدها الفنان كثيرة، وشائعة عادة، وليس بحاجة إلى جهد كبير، أو حتى أى جهد، لكى يخفي أصولها، وتعود الأدباء والكتاب والشعراء على امتداد القرن السابع عشر أن يتمثلوا موضوعات عولجت أكثر من مرة، وأن يتخذوا مادة مسرحياتهم من الملاحم والروايات التاريخية والمغامرات والأساطير التى يتردد صداها من قديم.

والأشعار الشعبية الإسبانية التى ازدهرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر تعالج فى الجانب الأكبر منها موضوعات تاريخية واحدة، ترتبط بألوان الصراع التى حفل بها الأندلس على امتداد تاريخه الوسيط، حربية بين المسلمين والمسيحيين، أو بين الأمراء أنفسهم بعضهم فى مواجهة بعض، إلى أى دين انتموا، أو قصصاً يتصل بالعواطف من حب وفروسية، أو حتى ملاحم سبقت فى اللغة

الإسبانية نفسها، أو في اللغة اللاتينية، أو في لغات أوربية أخرى.

وأكثر ما يكون التقليد في الشعر الغنائي، وكانت «سونتات» بترارك الإيطالي أكثر ألوان الشعر عرضة للنسخ في العصر الوسيط، مع تغييرات بسيطة أو عميقة، يستوى في ذلك الشعر الفرنسي والإسباني والإنجليزي. وقد يكون الأمر مجرد تكرار لصور استهلك، كما نجد الأمر في قصائد الشاعر الأندلسي ابن زمرك، وقد يبلغ التقليد حد النسخ فيصبح سرقة لا يمكن الدفاع عنها. ولدنا في أدبنا العربي الحديث شيء من هذا، وسوف أشير إلى حالتين فحسب، واحدة في الشعر والأخرى في النثر، وقد اشتهرت الأولى فأثارت جدلاً بالغاً، ونقاشاً حاداً، وخصومة عنيدة، وهى اتهام إبراهيم عبد القادر المازني بأنه سرق بعض قصائده من شعراء آخرين، وبخاصة قصيدته «فتى في سياق الموت»، فقد سرقها من الشاعر الإنجليزي توماس هود، ١٧٩٩ - ١٨٤٥ م، في مقطوعته «سرير الموت».

يصور المازني في أبياته فتى يصارع الموت في ليل تراكت ظلماته بعضها فوق بعض، يتصبب جبينه عرقاً من هول المعاناة، ويضطرب صدره كالبحر الهائج، وأصدقاؤه حول سريره بين اليأس والرجاء، يراقبون كل حركاته وسكناته في جزع ولهفة، ولم تنفع شدة حرصهم على راحته، وأملهم في شقائه، وجاد الفتى بنفسه، وكانت الابتسامة ترقص على شفثيه كأنه يرحب بالموت:

نعدُّ أنفاسَه ونحسبُها	والليلُ فيه الظلامُ يلتطمُ
إذا «خروجُ الحياةِ» أجهدَه	تساقطت عن جبينه الدِّيمُ
صدرُ كصدر الخضمِ مضطربُ	جحافلُ الموتِ فيه تزدحمُ
إن قام ملنا له بمسْعنا	أو نام خفت بواطننا القدم
يرتاعُ في طولِ نومِه الأملُ	ويشتكيه الرخاءُ والسَّامُ
كأما الخوفُ من تردُّده	خيلُها من رجائنا لُجْمُ
خلناه مات وهو في سنَّة	ونائمُ الجفنِ وهو مُحَرَّمُ
قد قلصت ثغره منيته	كأنه للرحم يبتسم

أما أبيات توماس هود فتقول:

رأيناها: تتنفس في الليل،
وكانت أنفاسها ناعمة وقصيرة،
كأن موج الحياة في صدرها
يعلو وينخفض جيئة وذهاباً،
وتكلمنا عندها بهدوء
وتحرّكنا ببطء
كأنما أعرناها نصف قوانا
لتضيف في حياتها
آمالنا كذّبت مخاوفنا
وكذّبت مخاوفنا آمالنا
ظنّناها ميتة وهى نائمة،
وظنّناها نائمة وهى تجود بأنفاسها،
وعندما أتى الصباح ضئيلاً وحزيناً،
وأقوى البرد مع أول المطر،
غمض جفناها الهادئان وكانت في صبح آخر غير صبحنا^(٥)

وأما الحالة الثانية فمرّت دون أن يلحظها أحد، وآثر الذين عرفوها ألا يتحدثوا عنها، رغم أنها أشد وضوحاً مما فعل المازني، فقد سطا الناقد الكبير الدكتور محمد مندور في كتابه «نماذج بشرية» على كتاب «النماذج العالمية في الأدب الفرنسي والعالمي» للكاتب الفرنسي جان كالفيه، وهو في ثلاثة أجزاء، اثنان منها يحتويان على نماذج من الأدب الفرنسي، والثالث على نماذج من الأدب الإيطالي والإسباني وغيرهما، وطبع الكتاب في باريس عدة مرات، آخرها فيما أعلم عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤، والنموذج الوحيد الذي أضافه الدكتور مندور ولا يوجد في الكتاب الفرنسي هو «إبراهيم الكاتب» للمازني، أما البقية فمأخوذة كلها من المؤلف

(٥) الترجمة عن: محمد سليمان أشرف: «تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين، إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» رسالة دكتوراه في كلية دار العلوم. وانظر: د. عبد اللطيف عبد الحليم: المازني شاعراً، ص ٨٧، القاهرة ١٩٨٥.

الفرنسي، نماذج وموضوعات ومنهج، وحتى النصوص التي يعزز بها الدكتور مندور شرحه وفكرته هي نفس النصوص التي اختارها الأديب الفرنسي للتدليل على تحليله. وبعيد عن التصور أن يجيء هذا صدفة أو عفواً أو من قبيل توارث الخواطر، وأدعى للشك أيضاً أن الدكتور مندور لم يشر إلى كتاب المؤلف الفرنسي ولا بكلمة واحدة^(٦).

فيما بعد عصر النهضة أخذ النقاد ينظرون تدريجاً إلى التقليد على أنه خطيئة، ويرونه شيئاً مخجلاً، لأنه يبتعد بالمثل عن طبيعته حين يرى التقليد ملائماً له، لأسباب تتعلق بغلبة تيار سائد، أو نموذج شائع، أو تعايشاً مع لحظة معينة، أو بيئة ضاغطة، وتغطية لخطئه، وحتى لا يكتشف أحد أمره، يعتمد إلى تغيير ملامح النموذج الذي قلده، بأن يشوّه محتواه، أو يتجاوز تفاصيله أو يعبث بصوره.

وإلى هذا الأمر، وهو منهجي، يمكن أن نضيف شيئاً آخر يتمثل في أن جاذبية النموذج المحتذى، كما في المعارضات مثلاً، تصبح دافعا قويا إلى تقليده، وعندما يحتذيه المقلد فإنما يفعل ذلك بغية تحقيق نفس الشهرة التي حققها نموذج، والإفادة من الصدى الذي تركه، أو التعود على شكله الأدبي، أو احتواء تأثيراته، وفي ذات الوقت الذي يؤكد فيه على نجاح نموذجه إنما يؤكد بالتالي على نجاح عمله أيضاً.

يعارض النقد الحديث التقليد والاقتباس بصرامة وقوة، ويزداد كل يوم في هذا المجال تطرفاً، ومرد ذلك، فيما يرى، لا يعود إلى اهتمامه بالأصالة والحرص عليها مهما كانت الظروف، وإنما لأنه يرى أيضاً أن التقليد ضرب من الخداع، يُسرّب إلى فكر الكاتب معلومات ليست له، ويجعله يطبقها على نماذج ليست من ابتداعه، ويضعها في خدمة غايات لم توضع لها، ويجيء بها إلى القارئ بدل أن يجعل القارئ يذهب إليها ويكتشفها.

إن دراسة شخصية المؤلف المقلد، وإمكاناته في الابتداع والأسلوب والتفكير عمل تربوي، والقول بأنه مقلد لا يعنى انعدام الإرادة الخالقة عنده دائماً، لأن ذلك يحدث أكيدا بدرجات متفاوتة من كاتب إلى آخر. ولكن الشيء الوحيد الذي

(٦) د. محمد مندور، نماذج بشرية، ط ٢. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١.

نربحه من التقليد، إذا جاء كاملاً، أنه يقدم لنا من ذات العمل نسختين بدل واحدة، وأبادر فأقول إن مثل هذه الحالة نادرة جداً، وإلا كان الأمر سرقة، لأن التقليد بمعناه النقدي يختلف فيه العمل المقلد عن النموذج الأصلي، لأنه على أية حال ولید مغامرة جديدة، واتجاه تصويرى مختلف، وفن شعري مغاير، واندفاعة أخرى خالقة.

يضرب النقاد وعلماء المقارنة مثلاً على التقليد الشديد بمسرحية روميو وجولييت لشكسبير فهي تكاد تكون تكراراً لرواية إيطالية مجهولة، تحمل الاسم نفسه، لكاتب إيطالي مغمور هو لويجي دا بروتو، المتوفى ١٥٢٩ م، ومن المؤكد أنها كانت ستظل مجهولة لا يعرض لها أحد، لولا أن شكسبير عالج القضية في مسرحيته الرائعة، وقد جاءت هذه تحمل كل ملامح الرواية الإيطالية في أحداثها، ومعظم تفاصيلها، والتقليد فيها واضح بين، ولكن العملين ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين، إلى جانب أن الشاعر الإنجليزي الكبير لم يقرأ الرواية في لغتها الأصلية، وإنما في ترجمة إنجليزية غير جيدة، قام بها أرثر بروت، عن الترجمة الفرنسية التي قام بها بواستو، وحتى نستطيع الوصول إلى التعبيرات المقبولة التي نجاء بها شكسبير عرضاً، والتي أدخلها قاصداً، علينا أن نتمكن من فنه وسر صناعته، وأن نتبين عالمه الإبداعي، ونتعرف إلى ما حظيت به أعماله من إقبال وذويوع، وأن نضع ذلك في موضوعية جادة، لأن إمكانات المقارنة كاملة تنقصنا، وليس لدينا قاعدة أو قالب نصب فيه خيال المبدعين.

حين يكون التقليد بين مؤلفين من الدرجة الثانية فإن الأهمية تبقى محدودة، وتشبه أن تكون نسخاً من كشكول أستاذ عظيم، يقوم به طالب في كلية الفنون، وعلى النقيض إذا كنا مثلاً بصدد لوحة رسمها الفنان الهولندي الكبير رامبرانت ونسخها دى لاكروا الفرنسي، أو لوحة رسمها بلاثكيث الإسباني ونسخها منيه الفرنسي، فإن المقارنة هنا، وتتبع الدوافع والإلهامات، والأشكال المختلفة، وطرائق التعبير، ذات فائدة كبرى، وقد تحملنا المقارنة على أن نحترم الأصيل والمقلد على السواء، وأن نكبر فيه أنه حاول أن يتعلم من الآخر، دون أن ينسى نفسه ومواهبه، وما يقال في عالم الرسم يمكن أن يطبق أيضاً في دنيا الأدب والكلمة.

الخطوات الأولى

○ القرن الثامن عشر:

شهد أوج الكلاسيكية الجديدة، وتتميز بتنوع الأدب تبعاً للمهابط التي ازدهر فيها، وتبعاً للأدباء الذين أسهموا فيه. وكانت له خصائصه الاجتماعية والأخلاقية، فقد تلاشت الملكيات الصغيرة، وانحسر عهد الإقطاع، وقامت الملكيات الكبرى، وتركز الأدب في عدد من العواصم، تحجى في مقدمتها باريس ولندن، وأصبح الكاتب أقل قلقاً، وأكثر استقلالاً، وأحياناً قوة اجتماعية ملحوظة، وإذا لم يكن من رجال البلاط فهو دائم التردد عليه، ونشأت مؤسسات جديدة لعبت دوراً أدبياً مرموقاً، فقد تضاعف عدد المجامع اللغوية والأدبية، وازدهرت الصالونات الأدبية، وتركت تأثيرها في كل شيء، ومن خلالها فرضت المرأة ذوقها على الفكر، فرق الأدب، ووصن أسلوبه، وحلا نغمه، وعاد اجتماعياً أنيقاً مصقولاً، أقل جرأة وخشونة وابتذالاً، وقد يحى البيت من الشعر ماجناً، والفصل من المسرحية فاجراً، يضحك ويسلى، لكنه سوف يصبح موضع نقد عنيف من الرأي العام. وقل استخدام اللغة اللاتينية، أو اختفى إذا شئت، ولم تعد لغة كتابة أو فكر أو حديث، وأخذ تحليل الشاعر بدقة مكاناً ملحوظاً من عناية النقاد.

وبدأت الأرستقراطية تنحسر، والبرجوازية تتقدم وتتسع، واندفعت إلى المعرفة، إلى جانب الطبقة الوسطى، وقد حرمت منها زمناً طويلاً، بينما عكفت الطبقة الراقية على الثقافة، وازدادت تطلعاتها الفكرية، وكانت كاترين الثانية ملكة روسيا تفخر بأنها تلميذة فولتير الأديب، وأصبح الإنسان غاية الكاتب، ومحور الأدب، واهتم بداخل الإنسان، وأدار ظهره لخارجه، من الملابس والخراف والألوان، فقد رآها سطحية وتافهة ومتغيرة، ولم تعد العصور الوسطى تهمة، رآها فظة وجاسية، ولم يكن وطنياً مسرفاً، كان إنساناً قبل كل شيء.

واندفع بكل قواه نحو العلوم السياسية والاقتصادية، لأنها - فيما اعتقد -

سوف تقوده إلى العالم المثالي الذي يحلم به، وجمع إلى جانب النزاهة العقلية التسامح مع المتشككين وأصحاب السيرة السيئة، في الوقت الذي عمل على تربية الفرد ليعرف مكانه من المجتمع، ليصبح مسالماً غير ناثراً، ينقد بقدر، ويحترم الأنظمة القائمة، ويلائم نفسه معها، ويجيء إيقاع فكره على هدى مما تريد.

كان عصر تحوّل في الأفكار على أوسع نطاق، وسادت أوروبا خلاله أمواج عنيفة، في الفلسفة والسياسة ونظم المجتمع، واتجهت عقول المفكرين إلى آفاق جديدة في فهم الفن والحياة، مما زعزع الثقة بالاتجاه الكلاسي الذي ساد في القرن السابع عشر، وسيطر حينذاك على أقلام الأدباء وعقول المفكرين.

وإذا كان القرن السابع عشر قد اتجه إلى احترام العقل، وفرض المحاكاة في الفن، وجعل من تقليد الأقدمين مذهباً، فإن القرن الذي تلاه هبّ المشاعر والأفكار لتنتقل حرة كما تشاء، وقدم لها الوسائل التي تحطم بها قيودها الثقيلة، بما وفر لها من بحوث وآراء في فهم الفلسفة، وطبيعة المجتمع، ومن ثم غلبت على أدبه روح الحقيقة الفلسفية التي غيرت كل شيء، حين جذبت الفكر إلى آفاق لا صلة لها بفلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو من الأقدمين إلا في إطارها العام.

واستطاع هذا القرن أن يخلع على الرسالة الخلقية قوة، وأن يمنحها إيجابية لدى جمهرة الفنانين وأهل الفكر، فصارت ترمي إلى تهذيب النفوس، وتسهيل المعارف الإنسانية، وفتح أبوابها عريضة واسعة أمام الطبقة البرجوازية النامية، ووُضعت المعارف القديمة في مجال الفلسفة والاجتماع موضع النقاش والجدل، وصحب هذا الحوار كثير من الثورة والتمرد على ما هو كائن، والانطلاق منه طموحاً نحو مجتمع جديد تسوده الحرية، ويدعمه الاستقلال الفكري والعاطفي.

وتطلعت الطبقة الوسطى إلى تغيير القوانين الاجتماعية التي تحمي مصالح الطبقات المسيطرة على المجتمع، وتهدد مصالح الآخرين، ووجدت في المصلحين أئمة وقادة، والتمست في كتبهم الوسائل التي ترد إليهم سعادتهم المغتصبة، ومضت تبنى مستقبلها على هدى من آراء الناثرين، وتجلى ذلك واضحاً في نتاج الشعراء والكتاب والرسمين، وقد تحرروا من الروح الكلاسي الذي كان سائداً في الفنون والعلوم.

وفي هذا القرن عرفت أوروبا أدب الشمال، ووجدت في القديم منه النماذج البطولية المحببة، التي تتسم بالفضائل الفطرية، والاعتداد بالشعور الفردى الذى يجد الحرية والعدالة، ويرمى إلى توفير السعادة للمجتمع، فأقبل الأدباء على هذه الأنماط إقبالا صرفهم بعض الشيء عن الاتجاه إلى الإغريق والرومان.

إنه العصر الذى تألق فيه النور بين الطبقة العليا، وأرسل أشعته وهاجة هادية إلى المتقدمين من الطبقة الوسطى، وأصاب دفاها على نحو ما حتى من دون هؤلاء، وكان تعطشه للمعرفة إحدى صفاته الأساسية التى ميزته عن بقية القرون الأوربية التى سبقتها، واعتقد مخلصا أن فى ثنايا العلوم مفاتيح العالم المثالى الذى يبحث عنه، ويأمل أن يلقاه يوما، وبدأ يدفع الناس إلى مثل أعلى يتجاوز الحدود، وينتهى بهم إلى مفاهيم إنسانية واسعة، وأخذت فكرة الإنسانية تتردد أصدائها فى كل الأدب الأوربية.

● إنهيار أسوار العزلة:

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأ ينمو عفويا فى كل أوروبا جو أدبى ذو صبغة عالمية، يعكس شيئا من الاهتمام بأدب الآخرين، وبطريقة التفكير عند الأجانب. وفيه مارست فرنسا تأثيرا هائلا على جيرانها، لم تمارسه يوما منذ العصور الوسطى، لا فى نماذج الحياة والملابس والتقاليد فحسب، وإنما فى الفكر أيضا، وبخاصة بين أعوام ١٧٥٠ و ١٧٨٩، وهو العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية.

وإذا أخذنا اللغة إشارة موحية لهذا التأثير فسوف نجد الفرنسية لغة الطبقة العليا فى ألمانيا، وتمتعت بمكانة عالية، وكان الفرنسى الذى يزور برلين فى تلك السنوات يظن نفسه كأنه فى باريس، ولم يكن فيدريك الثانى يقدر غير الكتب الواردة من باريس، وعندما أسست أكاديمية برلين تقرر أن تكتب الأبحاث المقدمة إليها باللغة الفرنسية بدل اللاتينية، وأعطت كتابات روسو إيقاعا جديدا لكل المجتمع المنقف، وريحت قلوب كل الألمانىات، وتركت تأثيرها واضحا فى الرومانسية الألمانية.

وفى روسيا لم تنس كاترين الثانية أصولها الألمانية، وأخذت على عاتقها أن

تنقل إلى موسكو حضارة تنتمى إليها في المقام الأول، وسرعان ما وجدت نفسها بين تيارين متعارضين ويتصارعان، التيار المتأثر بالغرب، والمتحمس للحضارة الوافدة، وتيار الأدب السلافي القومي، فشجعت كليهما، وتركت التيارات الفرنسية والألمانية تأخذ طريقها إلى وطنها، وبخاصة الأفكار التي لا تمثل خطراً على سلطتها، ولا تلهب الأفكار الداعية إلى الحرية، وبدون أن تضحي بشيء من فرديتها وتسلطها وغاياتها ظلت على صلة برسائل لا تتوقف مع المثقفين الموسوعيين على أيامها، وتجّدت فولتير، وكانت تفخر بأنها تلميذة له، وأترعت ديدروه بخيرها، ونصحت شعراء بطرسبرج بأن يقلدوا الأعمال الأدبية الفرنسية، وجعلت من نفسها قدوة ومثلاً، وبدأت نساء القصر يقلدنّها، ويزدهين بأنهن يشجعن النشاط الفكري، وأصبحت ترأس اجتماعات المجمع الروسي امرأة، وبإشرافها صدر أول معجم روسي في ستة أجزاء عام ١٧٨٩ - ١٧٩٤، وليس ثمة شك في أنها لعبت دوراً هاماً في تحريره.

ولم تخضع إنجلترا بسهولة للسيطرة الفرنسية، ومع ذلك فإن كثيراً من النماذج الفرنسية أخذت طريقها إليها، وبدأت تتحدث الفرنسية، وترجم لبعض شعرائها وتقلدهم، غير أن ثمة هاوية واسعة كانت تفصل بين أدب الإمتين، فإنجلترا لم تتأثر إلا ظاهراً، وبقدر محدود، بالفنون الكلاسيكية، ولم تحل الإقتباسات العابرة بينها وبين أن تحتفظ بأصالتها الذاتية، وكانت تفخر، وبحق، بأنها أسهمت في ازدهار اللغة الفرنسية، ففيها عاش فولتير منفياً، وتأثر بكتابه لوك، وبوب، ونيوتن، وآخرين كثيرين. بل ويمكن القول إن الذوق البريطاني حينئذ سيطر على الجوانب الثانوية في الفن ونماذج الحياة. وإذا راجعنا الأدب الفرنسي منذ فولتير وحتى مطلع القرن العشرين، وتابعا عن قرب التطورات التي كانت تحدث على ضفتي قناة المانش سنجد التأثير الإنجليزي واضحاً، غير أن الكتابات في باريس كانت إبداعاً متحرراً أكثر منها عملاً متمثلاً. وكانت باريس تتلقى الأفكار عن النظم والحرريات الإنجليزية في موضوعية محايدة وباردة، ثم تدفع بها لتعبر المضيق ثانية مزخرفة وفخيمة، وبالغة الضخامة والهلول.

لقد أعطى مونتسكيو حياة للأفكار التي تلقاها، وأثار فولتير زندقة المفكرين

البريطانيين الباردة، ويمكن القول إن الموجات الثقافية لم تتوقف عن المجيء ذهابا وإيابا، ولم يحدث أن تطلعت إنجلترا إلى فرنسا وقلدتها كما حدث في هذا القرن، والعكس صحيح أيضا.

وقد ترك الإنجليز الكلاسيكية الفرنسية تغزوهم، وبدأت فرنسا تكتشف الأدب الإنجليزي، ولم يكن هذا أمرا هينا، ذلك أن فرنسا كانت أقل شعوب أوروبا تنبعا لما يجرى حولها، وترى في أى أدب أجنبى شيئا هجيا، وتناقش علانية ما إذا كان ممكنا أن يصبح المرء ألمانيا ومفكرا في الوقت نفسه، وإنه لقدر غريب هذا الذى جمع بين هاتين الأمتين اللتين لم تتوقف العداوة بينهما يوما، وهما في الوقت نفسه متجاورتان، ومتواجهتان، ويتبادلان التأثير بلا توقف، رغبة خالصة في التبادل نفسه، أو كرد فعل لا مناص لها منه. ومع أن الأدب الإنجليزي قدّم عدداً من الشعراء الأصلاء، وكتاب المسرح والمؤرخين والفلاسفة الذين لا يُقارن بهم أحد، وكانوا موضع إعجاب أوروبا، لكنهم لم يستطيعوا، مثلهم في ذلك مثل غيرهم، أن يتحرروا من استيراد الأفكار التى تحمل الطابع الفرنسى.

وأفسحت البلاد الأخرى مضطرة، وفي أحسن الأحوال على غير رغبتها، الأبواب للموجة الصاعدة، ذلك أن الإسبان والبرتغاليين وأهل البندقية يحتقرون الشعوب الأخرى ويكرهون الفرنسيين، ومع ذلك لم يكونوا أقل من غيرهم فضولا لياخذوا كثيرا. وقد حاول السويسريون في هذا القرن، وهو أزهى عصورهم الأدبية، أن يقاوموا سيطرة الفلسفة الفرنسية، بفكر نموذجى، وبعلماء ومؤرخين كبار، وليسوا أدنى قامة من روسو، ومع ذلك لم تستطع أن تتجاهل أدب جارتها، وبخاصة أن روسو كان يقيم في جنيف وهى على مقربة من الحدود الفرنسية، ويكتب مؤلفاته بالفرنسية، ويعتبره الفرنسيون واحداً من علمائهم.

وكانت إسبانيا في حالة إغناء فكري، ولم تجد أمامها علاجاً لضعفها إلا أن تتطلع إلى ما يجرى خارج حدودها في الأدب والفن، تقرؤه وتقتبس منه، وأن تدع رياح التجديد تلفها، وأن تسير على خطى المتفرنسين من علمائها وكتابها. وكان يحكم إيطاليا أمراء نصف فرنسيين، ولم تحاول أن تتجنب نتائج هذه الموجة الثقافية الكاسحة، ورغم أنها احتفظت بطابعها الذائقى واضحاً في الشعر والمسرح، وابتدعت

أجناساً أدبية جديدة، إلا أنها تركت التأثير الفرنسي يغزوها في كتاباتها السياسية، وأترعت من الفلسفة الفرنسية حتى انتشت.

وأصبح تقليد ما هو فرنسي شائعاً في هولندا. هذه البركة الشاسعة من الوحل والرمل، وقد تحولت بفضل ذكاء الإنسان وقدرته أرضاً من أخصب بقاع العالم، والتي تثير الخيال بشواطئها العميقة، وقنواتها التي لا تنتهى، تتلاقى وتتقاطع في صور عديدة، وأساطيرها التقليدية وذكريات الحروب والحملات البحرية، والبطولات الأسطورية، وتغذى الإلهام المحلى بكل ما يحب ويرغب، وأصبحت مهبط الشعراء والكتاب إلى جانب أمواج البحر، والبحيرات والأنهار والزهور، باسمه أو حزينه، واحترم الأدباء الهولنديون شعراء وكتاباً طبيعة بلادهم، وأعاروها قلوبهم واهتمامهم، ومع ذلك عانوا من التأثير الفرنسي، وحاولوا أن يجعلوا مسرحهم على نط المسرح الفرنسي، وأدى هذا إلى رد فعل في نهاية القرن، فقاموا هذا التأثير، واستداروا نحو الكتاب الإنجليز والألمان، واقتربوا أكثر فأكثر من الطابع الذاتي لأمتهم وأصولها.

ولم تستطع الدول الإسكندنافية أن تكون بمنجاة من هذا التأثير، فسارت في ركابه الدانمرك، وفي السويد تأثر به كتاب حقيقيون وعلماء وفلاسفة، وبعضهم كان يكتب باللاتينية، وشعراء ومسرحيون، وكلهم عرف الثقافات الأجنبية لينمى معارفه، وظلت الأبصار متجهة إلى فرنسا، وظل التأثير بأدبها قائماً إلى أن بدأت الرومانسية فيها تؤكد على تقاليد شعوب الشمال، وتدعو الفكر الإسكندنافي إلى التحرر النهائي من العوامل الخارجية.

وخارج أوروبا لم يكن هناك أحد، كان العالم يسبح في الفوضى أو الجهل أو الخرافة، أو استسلم لإغفاءة طويلة، ولم تستطع جلبة الحياة وصخب التقدم في هذه البقعة من الأرض أن يوقظه، وبقي ينتظر حتى القرن التالي، وربما الدئى بعده أيضاً وليس معنى هذا أن أوروبا هذا القرن كانت مبرأة من العيوب، فقد كان تاريخها ثورات لا تنقطع، وحروباً لا تهدأ، ونسجاً متزامماً من كل أنواع البؤس، وألوان الجنون، وأصناف الجرائم، ولما أفسدهم الترف أخذوا يستغلون سكان المستعمرات في قسوة كريمة، ووحشية ظاهرة.

وقريبا من نهاية القرن الثامن عشر تمزقت العقائد، وحلت الأفكار مكانها، وبلغ المد الثورى أقصى غاياته عنفاً عند الكتاب، وأشراف النظام الاجتماعى على الهاوية، وعظمت الرغبة فى التدمير، وتوالت الاضطرابات الاجتماعية، وسيطر الشعور بضرورة توزيع الرفاهية بين الناس بالعدل والقسطاس، وأخذت الأزمة تقترب، والأحداث الكبرى ىرن صداها فى كل أنحاء المعمورة، وبدأت الدعوة إلى تحرير المستعمرات تملو، وتهيأ الموقف للانفجار، وكان وراء انفجاره عقول العلماء، وأقلام الكتّاب، وأية ثورة عظيمة إنما تقوم فى الأفكار قبل أن تتحقق فى القانون أو فى الحياة الاجتماعية.

لم يتخذ القرن الثامن عشر شهرته من بلد، ولا من دولة، وإنما يدين بها لجميع شعوب أوربا، وهذا هو الذى صير تلك الشهرة عظيمة وسائقة، وعالمية وحقيقية إلى هذا الحد.

● المفكرون يعتنقون العالمية:

كان وراء الدعوة إلى تجاوز القوميات الضيقة، والانطلاق إلى مجال العالمية الفسيح، مفكرون عظماء، وأفكار ملهمة، ولا تتسع هذه الصفحات المعدودة لأن نأق عليهم جميعا، وبحسبنا هنا أن نقف عند القمم الممثلة.

أول هؤلاء الألمانى ليسينج (١٧٢٩ - ١٧٨١)، وكان قد قرأ وبحث على نحو لا يصدق وقال عنه أحد أساتذته عندما كان تلميذا: إنه جواد شاب، ينبغى أن نضاعف له حصته من الشعير! وكان يرى أن كل مطبوع جيد للقراءة، ويجب أن يقرأ ما لا يجبر على معرفته بخاصة، وما لا يعرفه الآخرون.

وأرسلته أسرته إلى جامعة ليبزج ليدرس فيها ما يؤهله أن يصبح من رجال الدين، غير أنها سرعان ما عرفت فى شىء من الخجل أن الناس يرونه فى كواليس المسرح أكثر مما يرونه فى قاعة المحاضرات، وأنه يترجم المسرحيات، وألف بعضا منها. أمّا هو فصمم من جانبه على أن يدع الحياء، وأن يتخلى عن ملامح مرشح مسكين للرهينة، وأن يتردد على مجالس الطبقة العالية، وأن يتعلم استعمال السيف، وأن يحذق الرقص، لأنه يرى أن الكتب تستطيع أن تصنع عالما حسنا، ولكنها

وحدها لا تكون رجلا، وأن العلم الفاتر الناسى عن الكتب وحدها لا يطبع في الرأس إلا حروفا مَيَّتة.

لم يكن جامدا، وبكل تأكيد لم يكن عاطفيا، ومنح الحب من حياته مكانا ضئيلا، وكان يقول عن نفسه إنه لم يكتب قط رسالة إلى امرأة لا يستطيع أن يظهرها لأي شخص كان، ومع ذلك فقد أحب بلا أسرار ولا أحلام، وتزوج متأخرا بصاحبة اختارها على أنها أفضل الممكنات، ومن نوع يعسر فهمه، والطفل الذى جاءت به توفي بعد أيام من مولده، وتبعته أمه بعد قليل، ومزق الحادث قلبه، وسمعه الناس يشكو في مرارة مؤثرة: إنه لم يطلب شيئا صعب المنال، طلب هذا القدر الضئيل الذى مُنح للآخرين، وحتى هذا حُرِم منه!

وقرر أن يواجه مصيره، وليجعله أخف ثقلا وأهون أحزانا قرر أن يفرق نفسه في العمل، وفعلًا تحوّل إلى عقل عامل:

كان ليسينج يرى نفسه مواطنا عالميا، ولم يتردد في الإعلان عن عالميته هذه، ويقول بصوت مرتفع إنه لا يرغب في أن يشتهر بالوطنية، ولعلها آخر شيء يطمح فيه، وليست لديه أية فكرة عن حب الوطن، ومع ذلك كان ألمانياً عميقا، وأحد القلائل الذين خلقوا الروح الجديد في ألمانيا، وأثر على امتداد حياته أن يأخذ جانب الضعفاء والمضطهدين والمظلومين في أى مكان وأى جانب.

وكان فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) أحد هؤلاء العمالقة أيضا، وقمة القرن الثامن عشر، حتى أن النقاد يتساءلون: ترى لو لم يكن وُجد في هذا العصر، هل كان سيأخذ نفس الملامح والسمات؟.

كان فيلسوفا، لأنه لم يتوقف يوما عن السؤال: ما الروح والمكان، والمادة، والأزل، والزمان، والنور، ولا توجد فلسفة بعيدة أو قريبة، قديمة أو حديثة، لم تستر رغبته في الاطلاع، ولم يرها جديدة بالانتباه.

وهناك سمتان أساسيتان يمكن أن نرد إليهما جوهر أخلاقه: النهم الشديد إلى المعرفة، وحملة اللهفة على التمتع باللذات، وهما يفسران أيضا احترامه العلم

وتطبيقاته العملية، وكراهيته الدين ورجاله. وكانت معارضته للمسيحية قوية، وتحولت إلى فكرة ملحة، ومعها تصبح عقليته الرقيقة الساحرة خشونةً وعنفًا، ويبلغ تطرفه غايته عندما يتعلق الأمر «بسحق المزدولة» كما كان يدعوها، وهو يعبر عن جحوده لها لا عشر مرات، ولا مئة مرة، بل تحت ألف صورة مختلفة. والتوراة عنده لا عظمة فيها ولا جمال، والإنجيل لم يأت بغير التعاسة على الأرض، والكنيسة كلها بلا استثناء فساد أو جنون، والمجاهرون بالعقيدة متعصبون وأنقاهم وأنبلهم سحبوا في الحبال وسيقوا إلى السجون.

وكان في الوقت نفسه جملة أشياء: لا هوتيا، وفيلسوفًا، وصينيا، ورائدًا للملك بروسيا، وهنديا، وملحدًا، ومؤلفًا، وعالميا، ويكتب لجميع العقول حتى تلك التي تتأثر بالمزاج والسخرية، أكثر مما تتأثر بالجد والرزانة.

قضى ثلاثة أعوام منفيا في إنجلترا، وأمضى عشرًا في قلعة «سيري» في كنف المركيزة دى شاتليه، وثلاثًا في بلاط فيدريك الثاني ملك بروسيا، وفي عام ١٧٥٥ م قرر أن يستقل بأمر نفسه، لأن هذا الاستقلال ضروري للتعبير عن آرائه بحرية كاملة، فأقام على حدود سويسرا، وبعد خمس سنوات انتقل إلى قرية فرنسي على الحدود نفسها، وبفضله أصبحت المركز الفكري للعالم نحوًا من عشرين عاما.

هذه الرحلات أكسبته ثقافة واسعة وروحًا إنسانية عالية، فكان من دعاة تجاوز القومية الضيقة إلى مجال العالمية الفسيح، ورغم إدراكه العميق للدور الذي تلعبه البيئة والعادات والتقاليد في تكوين الذوق الأدبي، وفي الإبداع الفني، ظل يدعوا بشدة إلى خلق ذوق عالمي عباده المبادئ العامة للطبيعة الإنسانية. وعندما أصدر كتابه «دراسة في الشعر الملحمي» عام ١٧٢٧ م دعا الشعوب إلى اهتمام أقل سطحية بالأعمال الأدبية وأنماط الحياة عند جيرانهم، فقد يؤدي تبادل المعارف والمبادلات الأدبية، إلى خلق هذا الذوق الذي نبحث عنه عبثًا.

وأثناء إقامته في إنجلترا أصبح فكره أكثر انفتاحًا، وأشد اهتمامًا بأدب البلد الذي يعيش فيه، فدرس شكسبير، وأشاد بجهوده، وكيف أنقذ المسرحية المأسوية الكلاسية من الوحل الذي تردت فيه، ولكنه لم يتردد في أن يقول: إن مؤلفًا مثل شكسبير يقف عند ذوق مواطنيه وحدهم لا يمكن أن يكون عظيمًا.

وأعجب بقوة ملتون في ملاحمه، ولكنه سخر من استعاراته عن الموت والحياة، ووجد في لوك أستاذا عظيما للفلسفة، وعرف شيئا من اكتشافات نيوتن العلمية، وأخذ بالحرية الإنجليزية، وبالتسامح الديني الذي يسود بريطانيا. وفي لندن نشر عام ١٧٢٨ ديوانه «هنريات» بالاكنتاب، فدر عليه الكثير من المجد، والقليل من المال، وجمع مادة كتابه «تاريخ شارل الثاني عشر»، ومتأثرا بحياة الإنجليز وعاداتهم أعد كتابه «رسائل فلسفية»، وأراد بها أن يبين لمواطنيه ما للحرية من متعة وأثر في التقدم، وأن يشعرهم بالوطأة التي لا تحتل لقوتين قاهريتين كانتا تثقلان كواهلهم، وهما: الاستبداد الغبي والمذهب الكاتوليكي.

لقد فكك فولتير روابط المجتمع في عصره عندما علم الناس الشك في مشروعية السلطة، ودفعهم إلى احتقارها، وسعى إلى إعادة تنظيم المجتمع وفق مبادئ جديدة تقوم على حرية الفكر المطلقة، والتنظيم العقلي الذي يهدف إلى تحقيق الحياة الطبيعية لكل فرد، والإنسانية المتسامحة التي تفتح الباب عريضا واسعا أمام عالمية ينطوى تحت لوائها الناس جميعا.

ومن بين هؤلاء جميعا يستحق خوان أندريس (١٧٤٠ - ١٨١٧)، وهو راهب إسباني مؤرخ من مقاطعة بلنسية، وقفة خاصة، رغم أن الباحثين يكادون لا يشيرون إليه إلا لماما، لأنه أنصف الحضارة العربية، وأبان في وضوح وصراحة الدور الذي قامت به في نهضة أوربا، ونشأة مختلف العلوم فيها، وكان ينتمي إلى طائفة اليسوعيين في إسبانيا، وحين اصطدموا مع ملكها كارلوس الثالث (١٧١٦ - ١٧٨٨) أصدر قرارا بطردهم خارج إسبانيا، وطلب من البابا كليمنت الرابع والعشرين أن يلغى نظامهم فاستجاب له، وحينئذ اختار خوان أندريس أن يهاجر إلى إيطاليا، وفيها أمضى بقية حياته، وأصبح أمين مكتبة القصر الملكي.

وفي إيطاليا ألف عددا كبيرا من الكتب يهمن أن نشر من بينها بخاصة إلى كتابيه: «رسالة عن موسيقا العرب» و«أصول الأدب بعامه، وتطورات، وحالته الراهنة» وهذا الكتاب الأخير ألفه بالإيطالية، وجاء في سبعة أجزاء كبار، ونشره في برما بين عامي ١٧٨٢ - ١٧٩٥، وفيه شغل الحديث عن الفكر العربي مساحة تبلغ

الجزأين تقريبا، وكان كالجاحظ من قبل، وربما على نحو أوضح، أول من التفت إلى التأثير والتأثر المتبادل بين الحضارات، وأول من وضع يده في القرن الثامن عشر على تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية، ودرس ذلك على نحو منهجي بقدر ما تسمح به ظروف عصره، وتتبع مصادر التأثير وروافده، وإن لم يكن قد عرف بعد، لا هو ولا غيره، أن علما سوف يتمخض عنه المستقبل ويدرس هذه القضايا، اسمه: الأدب المقارن.

لقد سبق خوان أندريس عصره بكتابه هذا، وخطا الخطوة الأولى ببحثه، وإن تجاهله الدارسون ودعاة العالمية، لأنه قال: إن الآداب الأوروبية الحديثة، وحركة التأليف العلمي في المجالات المختلفة، تدين في نشأتها للأدب العربي. وقد ظلت إشارات ونظرياته مجرد فروض في عصره، لا يمكن توثيقها والبرهنة عليها كاملة، أما اليوم فأصبح الأمر حقيقة واقعة، في ضوء ما تكشف لنا من وثائق. ومهما يكن فقد كانت دراسته المفصلة خطوة واسعة نحو أدب مقارن حقيقي، وإن لم تحمل هذا الاسم، ولا كانت تطبيقا دقيقا لمناهجه، ومع ذلك، حسبه من فضل أنه وضع يده على جوهر الأدب المقارن، وأنه: دراسة التأثير المتبادل الذي يتجاوز حدود الأدب القومي^(١).

وقام جوته، ١٧٤٩ - ١٨٣٢، في ألمانيا بالدور نفسه، إذ كان رأس الثائرين المتقفين في وطنه.

في عامه السادس ثار على رجال الدين حوله.

وفي السابع عبّر عن شكه في العدالة الإنسانية

وفي الثامن كتب مقالا باللاتينية قارن فيه بين معرفة الوثنيين ومعرفة المسيحيين.

وفي الحادية عشر كتب رواية عالمية في سبع لغات.

(١) لمزيد من المعلومات انظر دراستنا عنه في كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن، دراسات نظرية وتطبيقية وسوف يصدر عام ١٩٨٨.

وفي الثانية عشرة قام بمبارزة.

وفي الرابعة عشرة أحب بعنف للمرة الأولى.

وفي الرابعة والسبعين أحب بالعنف نفسه للمرة الأخيرة.

وفي الثانية والثمانين أنهى الجزء الثاني من ملحمة فاوست.

كان جده الأعلى حدّادا والأدنى خياطاً، واستطاع هذا أن يربّي ابنه فأصبح مستشاراً لمدينة فرانكفورت، وما أسرع ما تناسى أصوله المتواضعة، وربّي ابنه تربية عالية، ولم يشر جوته أبداً إلى جدّيه الأقربين: الحدّاد والخياط.

أراد له أبوه أن يدرس القانون ليكون أستاذاً في الجامعة ولكن الفتى لم يكن يعنيه لا القانون ولا التدريس، وليرضى والده دخل الجامعة، وليرضى نفسه أخذ يدرس الحياة عملاً، يخبّ فيها ويضع، أكثر مما يقرأ في الكتب أو يتردد على قاعة الدرس، وأقبل على الاجتماعات، والحفلات الموسيقية، والنزهات والرحلات، وأحب هذه بكل قوة، وفي شتّى ألوانها، رحل ماشياً، وعلى حصان، وفي عربة، إلى سويسرا وفرنسا وإيطاليا، وداخل ألمانيا نفسها، وكل رحلة كانت فتحة، ومعها يزداد ثراء وتوتراً، وشهد عام ١٧٩٢ معركة فالمر بين وطنه وفرنسا، وفيها هُزمت ألمانيا، وخطب فيها، وقال كلمته الشهيرة، إذ أصبحت نبوءة حقيقية: «من هذا المكان، في هذه الساعة، يولد عصر جديد».

وانفق الجانب الأكبر من حياته في الشراب ومع النساء، يعيش بسهولة، وينسى بالسهولة نفسها، وحوّل كل تجاربه هذه إلى أشعار، وعندما أحس أنه عرف الحياة بقدر كاف، انسحب إلى الريف، واعتزل المرأة، وأمضى وقته في النزهات الخلوية الطويلة، يقرأ شكسبير، وكان مفتوناً بمسرحه، وهومير، ويتعمق في كل ألوان المعرفة، فدرس الآداب الأجنبية، الفرنسية والشرقية من بينها بخاصة، وتخصّص في الدراسات اللاتينية، واهتم بمعرفة الأديان التي كانت على أيامه.

طالع شعر حافظ الشيرازي الساعر الفارسي المعروف، وكان هامر قد نقله إلى الألمانية، ووجد فيه كثيراً من الصور الجديدة، والأوصاف الجميلة، والإلهام العميق، فأثار في نفسه إعجاباً كبيراً، ورغبته في تحدّيه، فنظم على طريقته قصائده

التي أطلق على مجموعها اسم «الديوان»، وأثار فضوله، ودفعه إلى قراءة كتب أخرى عن الشرق، من بينها كتاب «أسفار إلى فارس والهند» بقلم شردن، ومجموعة الأشعار العربية التي نقلها إلى الفرنسية المستشرق دى ساسى.

وهو يدرس الحياة التقى بإناس من كل الطبقات: أصحاب الفنادق وبناتهم، ورجال الدين، رهباناً وراهبات وقساوسة، وأساتذة الرقص والتجار، ورجال الصناعة والعمال، وكان يجد في كل من يعرفهم شيئاً إلهياً جديراً بالحب والتقدير. وإلى جانب هؤلاء ارتبط بصلات شخصية وقوية مع كل عظماء عصره من الفنانين والأدباء والساسة، ولقى نابليون بوناپرت وحاوره، وتحدث إليه.

كان نابليون خلال حروبه في أوروبا لا يزال ينتقل من نصر إلى نصر، ثم استقر رأى المتحاربين على عقد مؤتمر عام بمدينة إبرفوت بألمانيا، يتفاوض فيه إمبراطور فرنسا وقيصر روسيا وملك بروسيا، ويشهده وزراؤهم وقواد جيوشهم ورجال حاشيتهم، وكان أمير فايمر بين المؤتمرين فرغب إلى جوته أن يصحبه، فقبل بعد تردد، ووصل إلى تلك المدينة في ٢٩ سبتمبر ١٨٠٨، وشهد تمثيل فرقة الكوميدي فرانسيز، وكان نابليون قد صاحبها معه، وتعرف إلى بعض عظماء الرجال فأخبر أحدهم نابليون بوجود جوته بين رجال المؤتمر، فحدد لمقابلته يوم ٢ أكتوبر الساعة العاشرة صباحاً.

كانت هذه المقابلة حدثاً هاماً في حياة جوته ظل يردد حديثها طوال حياته، وقد وصل إلى القصر الذى حل فيه نابليون قبيل الموعد بقليل مرتدياً ثيابه الرسمية، ولقى جماعة من الوزراء والقواد ينتظرون الإذن بالدخول فانضم إليهم. وعند الساعة العاشرة دخلوا جميعاً، وكان نابليون يتناول إفطاره، فأخذ يتحدث إلى كل واحد منهم في مهام الدولة وشئونها. ولما رأى جوته أشار إليه بأن يتقدم، وسأله عن سنه فأجاب: ستون سنة، فقال نابليون إنه يحمل عبء هذه السنين بنشاط، ثم أضاف: أعرف أنك أعظم شاعر مأساوى في ألمانيا. فأجابه جوته: إنك تسئ إلى بلادى ياذا الجلالة، لأننا نعتقد أن عندنا شعراء كباراً لا بد أن جلالتك سمعت بهم، أمثال شيللر وليسينج فأجاب نابليون: أعترف أنى لا أعرف عنهم شيئاً. ثم نصح جوته أن يشهد كل مساء تمثيل فرقة الكوميدي فرانسيز.

وأشار بعض الحاضرين إلى أن جوته ترجم من قبل إلى الألمانية مسرحية محمد التي كتبها فولتير، فقال الإمبراطور إنها ليست ذات قيمة.

ولما انتقل الحديث إلى رواية آلام فرتر قال نابليون إنه طالعتها سبع مرات في غضون حملته على مصر، وانتقد الفصل الخاص فيها بانتجار البطل انتقاداً شديداً، وفيها بعد اعترف جوته بصحته. وفي نهاية الحديث قال نابليون لأحد رجاله مشيراً إلى جوته: هذا رجل.

وقد انتقل نابليون إلى فايمر نفسها في ٦ أكتوبر وشهد تمثيل الكوميدي فرانسيز على المسرح الذي أنشأه جوته وكان يتولى إدارته، ومثلت مسرحية «موت قيصر»، وأقيمت بعد التمثيل حفلة راقصة في القصر، دعا نابليون خلالها جوته لمقابلته، وكان مما قاله له: يجب أن تكون المأساة مدرسة الملوك والشعوب، وأعظم آثار الشاعر. عليك أن تذهب إلى باريس، وأن تكتب مسرحية موت قيصر من جديد، وأن تبين كيف أنه كان يستطيع تحقيق سعادة العالم لو أنهم تركوه يعيش.. لا شيء يعدل مأساة جيدة التأليف، إنها تتفوق على التاريخ من بعض النواحي.

عندما استقر جوته في فايمر وأقام بها على امتداد ربع قرن جعل منها مركز العالم الأدبي، وجمع حوله أشهر الرجال والنساء، يتناقشون في الفلسفة والشعر والحب، وأقام في قصره مسرحاً صغيراً كان مديره، وكتب له أعظم مسرحيات عصره.

وما لبث جوته مع الزمن والتجربة واتساع المعرفة أن بدأ مرحلة جديدة، لن يكون فيها ذلك المتمرد الذي يود تدمير العالم، وإنما الفيلسوف الذي يحاول أن يفهمه، ولم يعد يبحث إلا عن المزيد من النور والجمال، ورأى الكرامة في التواضع والتسامح، وأن يكون احترام الإنسان لذاته، مهما كانت عقيدته أو وطنه أو طبقته الاجتماعية، ودون أن ينسى وضعه وحياته بين الأمراء والطبقة العالية بدأ يميل إلى مجتمع الفقراء، ويقيم معهم صداقات وطيدة: الجزارين والخبازين وصائغو التسموع وعمال المناجم وغيرهم، ويرى أنهم أطول قامة أمام الله.

وكان يهتم بكل ما ينتمي إلى الجنس الإنساني ماعدا الحرب، فهو أساساً داعية سلام، وقد أحب بعنف، ولكنه كره التعصب القومي من أعماقه، وقد اتهم بالجن

لأنه رفض أن يكتب أغاني حربية، وكان ردّه: أبدا لن أكتب شيئا لا أحس به، لقد ألّفت أغاني حب فحسب بعد أن أحببت، كيف يكتب أغاني كراهية من لم يعرف الكره في حياته؟

كان جوته شاعرا ورساما وموسيقيا وأديبا وعالما، وجمعت أعماله فكانت في ثلاثة وأربعين ومئة مجلد ضخمة، وكانت تنضح كلها بأريج إنساني فوّاح، ومثل هذا الروح العالمى من أشهر كاتب في أوروبا على الإطلاق في أيامه كفيل بأن يخفف من غلواء القومية، وأن يدفع الناس إلى تأمل ما هو خارج أوطانهم، ولا غرو إذن أن يكون جوته أول داعية للأدب العالمى^(٢).

* * *

وكانت مدام دى ستال، ١٧٦٦ - ١٨١٧، آخر القائمة في هذه الأرواح العظيمة التى شهدها القرن الثامن عشر، وهيات المناخ لنشأة الأدب المقارن. اسمها الحقيقى جيرمان نيكرو، ولدت يحيط بها المعجبون الذين يأتى بهم الغنى والجاه والطبقة الاجتماعية، فقد كان أبوها صاحب مصرف شهير في جنيف، ورئيس الوزراء في عهد لويس السادس عشر، قبيل قيام الثورة الفرنسية بقليل. وكان مسلك والديها هو المثال الذى أرشدها منذ سن مبكرة إلى حب الحياة العائلية السعيدة، وسحر الحياة الأرستقراطية الذى يبهر العيون. وكانت منذ صغرها طفلة معجزة، ويقول عنها الناقد الفرنسى سنت بييف في كتابه «صور نسائية» إنها اعتادت أن تجلس وهى في الحادية عشرة من عمرها في صالون والديها، وسط الشخصيات الهامة من رجال عصرها، تشدهم إليها بإجاباتها السريعة، وذكاؤها اللامح، وأصبحت موضع إعجابهم الشديد، فتعلمت منهم أشياء كثيرة، وتعودت التفكير في سن طرية، ولنا أن نراها تصورا: فتاة سمراء، طويلة القامة، ذات جبهة نبيلة، وعينان سوداوان واسعان، يعكسان روحا قويا، وعزما صارما، وشعر أبيض فاحم، عصبية ويقظة وفضولية، وفي حديثها عذوبة ورقة.

وكان الصالون مدرستها التى تعلمت فيها أشياء كثيرة.

(٢) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

وشبت، وأخذ صوتها رنيناً دافئاً، وأصبح سواد عينيها أشدّ بريقاً وتأثيراً، وبدأت تخلو مع نفسها لتقرأ، فقرأت هلويز الجديدة لروسو، وآلام فرتز لجوته، وربما مانو ليسكو للأب بريفو، وهذه الأخيرة تحكى قصة غرام عنيف، استحوذ على كائنين والتهم روحهما وحياتهما، وبدل أن يخلق بهما عالياً هوى بهما إلى الحضيض. وفي الخامسة عشرة من عمرها بدأت تكتب الرواية والمسرحية، وفي إحدى الأمسيات، مع لحظة اكتئاب شديدة، اقترب منها الحب، ودق قلبها بعنف، وفي العشرين من عمرها، واستجابة لرغبة والدتها، زُفّت إلى البارون دى ستال سفير السويد في باريس، بعد أن وعد والديها إلاّ يحملها إلى وطنه بغير رغبتها، وكان متوسط الثقافة، يُعنى بمصالحه دائماً، ويربح كثيراً، وينفق أكثر، وإلى جوار هذا كان رجل بلاط ممتاز، والعشيق الرسمي للملكة فرنسا ماري أنطوانيت، وجاء تعيينه في باريس سفيراً لوطنه بعد إلحاح منها على ملك السويد.

وسرعان ما تبخّر حبهما، وفشل زواجهما، فثمة هوة فكرية عميقة تفصل بينهما، فاستعاضت عن البيت بالحياة العامة، وطاف المجد بأحلامها، ومثل أساتذتها والمتقنين جميعاً استقبلت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ بحفاوة بالغة، ولكنها حفاوة لم تعمّر طويلاً، فسرعان ما أعرضت عنها، إذ كان للثورة انحرافات أغضبتهما وأحزنتها، وملأت داخلها بالمرارة والألم، من الملاحقات، والأخطاء المخزية، والرعب، وإعدام الملكة بخاصة، فخاطرت بحياتها ورفعت صوتها كريماً وتشجاعاً واحتجت على هذه الجريمة، وتحول صالونها إلى منتدى سياسى يجتمع فيه المعجبون بالنظام الدستوري الإنجليزي، ولما أصبحت موضع شبهة بسبب صلتها بهؤلاء القوم اجتازت الحدود في آخر لحظة من شهر ديسمبر ١٧٩٢، ولجأت إلى مدينة كوبيه على شواطئ بحيرة جنيف، حيث يقيم أبوها، وكان هذا منفاها الأول.

وبعد سقوط روبسبير المرعب عادت إلى باريس، وكانت من أوائل السيدات اللائى فتحن ندواتهن، وحاولت أن تتخذها سبيلاً إلى التوفيق بين رجال الأرسقراطية واليعاقبة^(٣)، فاتهمت بأنها تخدع الفريقين، ولما أحست بأن الأخطار والكرهية تحاصرها عادت إلى كوبيه من جديد.

(٣) اليعاقبة، جماعة جمهورية واصلت خلال الثورة الفرنسية أبحاثها العلمية في اليعقوبيين القديم.

وفي عام ١٧٩٧ عادت إلى باريس من جديد، وحاولت أول الأمر أن تعيش في سلام، وكانت على صلة مع نابليون فيها شيء من الدلال، ولم تقطعها حتى بعد أن انفرد بالحكم، ولكن حدث أن بنيامين كونستان أعد في منزلها خطابه الذي ألقاه في الجمعية التشريعية ليهتك نستر «فجر الاستبداد»، فأكد ذلك القطيعة بينها وبين نابليون، على الرغم مما بدا في كتابها «عن الأدب» من أنها مازالت تجمع بين التقرب إلى نابليون والتلميحات الماكرة التي تدين الطغيان والاستبداد، وأصبح صالونها أشهر صالونات باريس، وفيه بدأت الحملة على نابليون شعرا هجائيا، وبدأ رواده يتآمرون مع القواد المناهضين لنابليون، ويتمنون أن يسقط المستبد حتى لو كان الثمن هزيمة الجيوش الفرنسية في حروبها مع أعدائها، ولم يعد نابليون يحتمل هذا منها فأمرها بمغادرة باريس إلى مسافة مئة وستين كيلو مترا بعيدا عن العاصمة، وكان هذا هو نفيها الثالث، وقضى على الجهود التي بذلتها لتجعل من صالونها منتدى يكون مركزا للذوق الأدبي والتأثير السياسي.

نفذت مدام دي ستال أمر النفي، وأخذت تجوب البلاد الأوربية، زارت ألمانيا وتعرفت على أدبائها، ولقيت جوته وحاورته في الموت والحياة والله والعالم، وذهبت إلى برلين ولقيت أدباءها، وأجرت حوارا مع شيللر عن العلاقة بين الأدبين الفرنسي والألماني، ورحلت إلى إيطاليا ودرست الآثار القديمة، وتمثلت جمال الطبيعة، وتأملت تقاليد شعوب الجنوب كما يحياها الناس، ثم ذهبت إلى إنجلترا وحاولت أن تتعرف عليها وعلى أدبها، بوصفها ممثلة لأدب الشمال. وأضفت هذه الرحلات على أدبها طابعا عالميا ميزها عن أدباء عصرها، والفرنسيين من بينهم بخاصة.

في كوبيه جعلت من صالونها الأدبي بلاطا حقيقيا، رواده مجموعة من الأرواح المختارة قدمت من مختلف بلاد العالم، فيهم رجل الدولة والاقتصادي والمؤرخ والشاعر والأمير، والقادم من بولندا أو إيطاليا أو بروسيا أو فرنسا أو غيرها، ويمثلون الطبقة الأوربية العالية فكرا أو مولدا، ومعهما أخذت المدينة نفس المكانة العالمية التي احتلتها مدينة فرنيه حين أقام فيها فولتير منفيًا، وأصبحت مصدر إشعاع فكري وملتقى لجميع الذين لم يكونوا تحت سيطرة نابليون ويكرهونه، وكثرت الزيارات، وجعلت القوم يتحدثون، ويمثلون المسرحيات الهزلية، وأثناء ذلك

عصفت الأحداث بقلب مدام دى ستال، فقد فارقتها بنيامين كونستان، وكانت مدلهة بحبه، فذاقت مرارة الهجر، ولذت أكثر بالأدب والتأليف. وحينئذ ألّفت كتابها «عن ألمانيا»، وخطر لها أن تستدر عطف الإمبراطور فأرسلت إليه الكتاب، فكان ردّه أمرا بإتلاف ما ظهر من نسخه، وأن تنفى صاحبه إلى كوبيه.

وخلال ذلك طرقت السعادة بابها من جديد، فهم بها حباً ضابط شاب جريح في الثالثة والعشرين من عمره، وهى أرمل في السادسة والأربعين، وتزوجا سرّاً، وكانت ترتجف خوفاً أن يُستدعى إلى الجيش فهربا إلى روسيا والسويد وإنجلترا، وفي هذه الأخيرة نشرت كتابها «عن ألمانيا» مرة ثانية.

كانت مدام دى ستال امرأة ذات عاطفة مشبوبة، لا ينضب معينها من الهوى، وأرادت أن تنعم بلذائذ الحياة حتى التلاية، حرة لا يقهرها أحد على أمر، فلما افتقدت الحب ألقت بنفسها في حومة المجد، دون أن تكون راضية، فقد ظلت تردد دائماً: «ليس المجد بالنسبة للمرأة إلاّ حدادا صارخا على السعادة»، وبقيت تحلم بالسعادة لنفسها وبالحرية للآخرين وكان ذلك وراء دعوتها العنيدة إلى العدالة، وكرهيتها الشديدة للاستبداد.

ومع ذلك، كانت فكريا ابنة فولتير داعية العقل، والقرن الثامن عشر الذى غلبت فيه النزعة العقلية والميل إلى الحياة الاجتماعية الراقية، ولم يراودها الشك أبداً في قيمته، ولم تهجره كما فعل روسو من قبل، وكانت حياتها تدريبا عليه، وأثار ذلك دهشة بالغة لدى المفكرين الألمان الكبار، مثل جوته وفيششت، وشيللر، وكتب عنها هذا الأخير: «إنها تريد تفسير كل شيء والتعمق فيه وتقديره، ولا تقبل أى شيء غامض أو لا يمكن إدراكه، ولا تؤمن بوجود شيء ما في تلك المناطق التى لا تستطيع أن تضيئها بشعلتها»، وهو ما جعلها تبلغ حد الروعة في توجيه صالونها الأدبي، إذ كانت أحاديثها نبعا يتدفق على الدوام بالأفكار القوية، شديدة الوقع على النفوس.

لقد جمعت بين عبقرية روسو وعبقرية فولتير، فأصبحت صورة حية للقرن الثامن عشر بأكمله.

كان إنتاج مدام دى ستال وفيرا في مجال الإبداع والنقد على السواء، وهما من بين كل ما كتبت أن نشير إلى الكتابات التي أسهمت في الإتيان على أسوار العزلة، والتمرد على التعصب، وتجاوز القومية الضيقة، وأول هذه كتابها «الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية»، والفكرة التي يدور حولها هي «تأثير الدين والعادات والشرائع في الأدب»، ولم تحقق الخطة التي وعدت بها، وجاءت أغلب صفحاته لا صلة لها بالأدب، وإنما سلسلة من الخطب الحماسية الخالصة عن الفضيلة والمجد والحرية والسعادة، بالغة الفخامة، شديدة الميوعة، فارغة الجوهر، حتى إنه يصعب تلخيصها، ولكنها انتهت إلى أن هناك صلة وثيقة بين الأدب والنظم الاجتماعية في كل عصر وقطر، فالديمقراطية في بلاد الإغريق، والأرستقراطية في روما خلعت على أدب كل من البلدين طابعا خاصا، وما يعنينا من الكتاب أنها كانت تلتقط أمثلتها من آداب أجنبية كثيرة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه أو الاختلاف بينها، وجلت على من لا يعيرون دراسة الأمم الأخرى اهتماما، أو يحتقرونها، ودعت إلى دراسة الآداب في لغتها الأصلية.

جاء كتاب مدام دى ستال «عن الأدب»، يسبح بين ذكريات القرن الثامن عشر والمثل الذي يتطلع إليه القرن الوليد، خيرة رومانسية سوف تأخذ شكلها النهائي فيما بعد، ترن فيه أصداء ذكرياتها عما كان يتحدث به الندامي في صالون والدتها، إلى جانب ما تعلمته من الكتب، فقد كانت تقرأ قليلا، وتكتب سريعا، وتتلقى معظم أفكارها من الأحاديث. وفي الكتاب تلتقي روحا روسو وفولتير، ولو أنها لم تكن من أنصار حب الوحدة أو عبادة الطبيعة، وكان الإنسان فردا يشدها أكثر من أي شيء آخر، وهي مستعدة لأن تمشي مسافات طويلة كي تتحدث إلى رجل عبقرى لا تعرفه، وتفضل باريس على الخلوة في قصر كوبيه، وحياة الصالون وشاغليه من الأرواح من العظيمة على البحيرة والجبال والغابات.

ولكن كتابها «عن ألمانيا» مختلف تماما، والظروف التي أحاطت به دفعته إلى شهرة واسعة منذ اللحظة الأولى، وظل ممنوعا في فرنسا لمدة طويلة وملاحقا، وهو أول كتابات مدام دى ستال العظيمة، وفيه ألقت بكل ثقلها، ونسيت شخصيتها تماما، وقدمت لمواطنيها عالما جديدا عليهم تماما، إذ أن آخر ما كان يعرفه

الفرنسيون عن الألمان وحياتهم الفكرية أن ملكهم يعيش في برلين، ويجلس كل يوم إلى الشعراء والفلاسفة، وينظم قصائد ركيكة في اللغة الفرنسية، ويرسلها إلى فيكتور هيجو ليصححها له، ولكنهم لا يعترفون بوجود أدب ألماني.

مع كتاب دي ستال عرفوا أن البلد الذي خضع لجيوشهم المنتصرة، أبدع على امتداد جيل واحد فقط أدبا غزيرا، يمكن أن يجيء في مستوى أدبهم إن لم يتفوق عليه، ويعرض الكتاب صورة كاملة ومتنوعة للحياة الفكرية والأدبية في المانيا. ورسمت إطارا كاملا لحياة الألمان النفسية والاجتماعية والقومية، فهي تصف المدن، وتوازن بين شخصيتي المانيا في الشمال والجنوب، بين النظم والتقاليد في فيينا وبرلين، وعرضت للتعليم الجامعي في ألمانيا، وقدمت موجزا لحركة الشعر، وترجمت عددا من القصائد والمسرحيات، وألحقت به خلاصة لتطور الفلسفة الألمانية، ولكنها لم تعاطف مع الرمزية في الشعر، ولا مع التصوف في الفلسفة، وكان تعاطفها مع الرومانسيين الألمان قليلا.

وحاولت أن توازن بين المجتمعين الفرنسي والألماني، وواقع الكتاب في كل منها، فالكاتب في المانيا يخلق جمهوره، وفي فرنسا يصنع الجمهور كاتبه، وعلى حين يعيش الفيلسوف في فرنسا حياته في المجتمع، ويعطى أهمية للعلاقات الاجتماعية، هو في المانيا مفكر وحيد، يعيش في القمة، على هامش الحياة الثقافية تماما.

ثم تمضى خطوة تهم دارس الأدب المقارن، فقد صاحت في وجه قومها: «إذا أردنا علاج العقم الذي أصاب الأدب الفرنسي فمن الضروري أن نطعمه برحيق أكثر قوة»، ونصحت بدراسة الأدب الألماني، لأن الألمان أوسع الناس ثقافة، وأشدهم تأملا، في أوروبا بأسرها.

كانت مدام دي ستال خطوة واسعة تجاوزت الأدب الفرنسي على أيامها في الدرس والنقد والتحليل والتمثيل والموازنة، ودعوة عملية لمتابعة هذا الطريق، ودفعت الذين جاءوا بعدها للسير فيه، وسوف ينتهي بهم إلى الأدب المقارن، أما هي فلم تقع على هذا المصطلح، ولم تكن بدراسة ما بين الآداب من أخذ وعطاء، أو تأثير وتأثر كما يقرره الأدب المقارن علما.

● الرومانسية:

كان للرومانسية أثر لا بأس به في التمهيد لنشأة الأدب المقارن، وفي توجيه الدراسات الأدبية وجهة تنتهى بها إلى المقارنة أو ما يقرب منها، فهي بوصفها حركت اجتاحت العالم الغربى كله في زمن متقارب أثارت الفضول في نفوس النقاد، ودفعتهم إلى الموازنة والمقارنة، ومعرفة ظلالها وآثارها عند أدباء البلاد الأخرى، والمجاورة لهم بخاصة.

وكان وراء نشأتها عوامل عديدة: أدبية تتمثل في زيادة الاهتمام بالعاطفة والشعور والخيال، وفنية تتمثل في اختلاط الكتاب بالفنانين، وكان الرسم قد ارتقى بفضل عدد من كبار الرسّامين أمثال الجريكو الإسباني، ودى لاكروا الفرنسي، واستعاد رونقه وتعبيره العاطفى، واجتماعية تتمثل في أن انتصار الفرد في النضال من أجل حريته كان يزداد كل يوم تأكيداً، ومع ذلك من الحماقة بحث الرومانسية على أنها شىء واحد من الناحية التاريخية، وأكثر من ذلك تكوين نظرة عامة عنها في مجملتها، لأن تحليل أية رومانسية في مكوناتها والأفكار التى تتألف منها، والأفكار الفلسفية الحققة المتصلة بها، وتأثير هذا علمياً على الحياة والفن، يفضى بنا إلى أنها بعيدة الاختلاف، وحتى متصارعة.

ليس في قصدى، ولا هذا مكانه، أن أقف عند الرومانسية مذهبا نقديا، أفصل القول في بواعته وخصائصه وغاياته، لأن هذا المذهب الأدبى الذى نشأ وازدهر مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الذى يليه، تفاوتت فلسفته وظواهر ومضمونها في كل أدب، واكتسب طابعا إن لم يكن محليا خالصا فهو مختلف في جوانب عديدة عنه في بقية البلاد الأخرى، رغم وحدة الجوهر، وأن نمة عناصر مشتركة تتسع وتضيق بحسب كل حالة.

العنصران الأساسيان في الروح الرومانسى هما: حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصيتين الرجوع إلى القرون الوسطى وبعثها فكرا وحياة، ففى جوها المشحون ينابيع غير مستغلة، ذات تأثير رومانسى حافل بالجمال الغريب الذى يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة.

ولما كانت الرومانسية قد أعقبت الكلاسية، وجاءت ردّ فعل مضاد لها، فقد اتخذت طريقا مناهضا لها تماما. فإذا كانت هذه تعنى بسلطان العقل، والغاية الخلقية في الإبداع، والعودة إلى المصادر الوتنية، فإن الرومانسية تهتم بالعاطفة، وارتباط البطل ببيئته ووسطه، والنهل من المصادر المعاصرة المتاحة.

أدى تحطيم العمود الكلاسي إلى نتائج بعيدة المدى، أبرزها أن الرومانسيين صاروا ينظرون إلى الأدب على أنه من نتاج الفرد وعبقريته، وليس مجرد قوالب تقليدية، وأصبح النقد يفسر النتاج الأدبي تفسيراً علمياً ويبين خصائصه الفنية، ويظهر العلاقة القائمة بين الأديب وبيئته وجنسه وطبقته، ويحدّد مقدار دّيته لمن سبقه من الأدباء، فاستفاد النقد بعامة، والأدب المقارن بخاصة، وكانت مدام دي ستال ورواد صالونها أشهر من دعم هذه النظرية.

وضعت الرومانسية القيم العاطفية فوق، أو قبل، متطلبات العقل، وأفسحت مكاناً رحباً لشخصية الكاتب، ووقفت في مواجهة سيادة العقل المطلقة، ودعت إلى الثورة على سلطانه، وإطلاق العنان للعواطف حتى تتخطى الحواجز المنيعّة التي أقيمت في طريقها، لأن العقل مهما بلغت قوته يعجز عن ارتياد المناطق التي ينفذ إليها القلب، وتحلّق فيها المساعر والعواطف الإنسانية، ففي القلوب «الموهبة والرحمة والعذاب والحب، ومن القلب تتدفق الحياة حتى تمسها عصا موسى» على حدّ تعبير الشاعر الفرنسي دي ميسيه.

ودعوا إلى الابتعاد عن البلاغة الزائدة، ورغبوا في التوافق مع الواقع، وأحيانا نسخه كما هو حتى في اللغة، وفي حوار الأشخاص الأشدّ تواضعا، وإلى التعايش مع الماضي بإلقاء نظرة إلى الوراء في ضوء الحاضر، فأعادوا اكتشاف الفنون القديمة مصرية وإغريقية ورومانية وإفريقية، وكان اكتشاف الفن المصري القديم في منتصف القرن الماضي من أعظم أحداث القرن التاسع عشر.

وأكدوا على الرحلة والبحث عن كل جميل خارج الحدود، يرحلون واقعا إذا استطاعوا، وقراءة في حجراتهم إذا أعوزتهم الوسائل، فذهبوا إلى المشرق، مصر وفارس والهند، وإلى أمريكا اللاتينية، وإلى أعماق التاريخ، والأغاني الإسبانية،

ومسرح العصر الذهبي، والقصائد السكندنافية القديمة، وقصائد العصر الوسيط، وأقبلوا على أدب الرحلات يقرأونه بشغف زائد، وعُنوا بما كتبه هيرودوت عن المصريين القدماء، وبلوتارخ، وكتابات أخرى.

وفي الوقت الذي كانت فيه الأفكار المتصلة بالأدب المقارن تتلاحم لتأخذ شكلاً وتكون نسجاً، بتأثير الجامعات ووسائل التحقيق الأخرى، كانت تعشش في بعض الأرواح الرومانسية، والتي تتميز بنظرة تاريخية رحبية، نظرية وحدة الجوهر في كل الآداب، مهما كانت اللغة التي كُتبت فيها، أو الأمة التي أبدعته، فثمة جمهورية أدبية سلمت مثلها المشتركة من كل الخطوب، حتى آداب تلك الأمم البدائية، والآداب الشعبية، ويفوصون في الأعماق الخفية البعيدة، ويحاولون أن يستكشفوا منابع الأدب الصافية، فيما وراء الظاهر يعلوه السحاب أحياناً. وقد أدى وجود هذا التيار الفكري، المشترك إلى حد ما، بهؤلاء المتعمقين في مصائر الإنسانية، إلى التفكير بأن وراء هذه الأشكال العارضة في الثقافة وحدة جوهرية تلقائية، لا تتوقف على اتصال، أو تبادل التأثيرات، وأن تشابه الموقف إزاء مشكلة بعينها، يؤدي إلى النتائج نفسها، وأن تلاقي هذه يصلح مجالاً للمقارنة.

● التبادل الاجتماعي والثقافي:

وشجعت سهولة المواصلات وانتظامها وسرعتها وراحتها نسبياً على الرحلة والانتقال وعندما كان المرء يبتعد عن بلده لم يكن يعتقد أنه يركب مركباً خطراً ويعرض نفسه للأذى، لأن الطرق صارت أفضل، والتراسلات أيسر، وبدأ الناس يسIRON ليلاً دون خوف، وكان ذلك في حد ذاته ثورة، وكان سائقو المركبات يدفعون خيولهم في سرعة وجراً عبر الطرق المظلمة، وبذلك يقتصدون نصف الوقت، على حين يستخدم المترفون مركبات مريحة واسعة، تضم حتى أسرة للنوم، وموائد للطعام.

وكثرت الرحلة، كما لو كان الناس يريدون أن يحيطوا بامتلاكاتهم التي لا نظير لها بصورة أوثق، وتغير طابع السفر فلم يعد هوى شاذاً يبحث عن المعرفة فحسب، ولكنه تعلم وعمل، وجانب من التريبة، ومدرسة يتعلم فيها الشباب والرجال على

السواء. ولم يبرأ أديب في هذا القرن من لوثة السفر، حتى الأمراء المرتبطين بأقاليمهم التي ورثوها، وهم حين يرحلون يزورون قاعات التاريخ الطبيعي، ويرون غرائب الأشياء، ويصيحون معجبين أمام الأحجار التي يحتويها الماء، وأمام المظمورات والكائنات البشعة، ويزورون العلماء في منازلهم المتواضعة، ويشهدون جلسات المجمع، ويتأملون الأبراج العالية، ويترددون على المسارح، ويطربون مع الموسيقى، ويدخلون قاعات الرسامين والحفارين، ويشترون اللوحات والتماثيل، ويجمعون الميداليات البرونزية والعملات. وهم لا يقفون عند الماديات وحدها، وإنما يتأملون ما تعيش عليه الشعوب من زاد روحي، ممثلاً في الآداب والفنون، يعيشون فيها، ويتأثرون بها.

* * *

ولعبت الهجرات دوراً بالغاً في تعميق هذا الجو العالمي، سواء قام بها أصحابها اختياراً بحثاً عن حياة أفضل، أو سيقوا إليها كرها، أو اضطروا إليها نجاة بحياتهم، وفراراً بمعتقداتهم وأفكارهم. وحين اندلعت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م غادر فرنسا كثيرون بإرادتهم إلى حد ما وبلغ عددهم مئة وخمسة وسبعين ألفاً، ينتمون إلى الطبقة المثقفة، وعاد كثيرون منهم في عهد نابليون، ولكن آخرين استقروا في روسيا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكانوا الطبقة القادرة على أن تكتب الأدب الجديد وتصفق له، وعاشوا في منافهم حياة مضطربة متغيرة، وتحول مادي وخلقى، وأعادوا تقييم أخلاقهم وسلوكهم، وتكون منهم جمهور متحرر إلى حد كبير، وقادر على أن يتعاطف مع كبار الشعراء الفرنسيين والكتاب أمثال شاتوبريان، وبليزك، ولامرت، والذين عادوا من منفاهم بعد تجربتهم هذه لم ينسوا ماضيهم، ولا تخلّوا عنه، وكانت نظرتهم قد اتسعت، وازدادت رؤيتهم عالمية، ورحبت أفقا.

ولم تكن هذه هي الهجرة الوحيدة التي شهدها القرن الثامن عشر، وإنما ثمة هجرات أخرى، لها التأثير نفسه، وإن اختلفت طابعاً ودافعا، ففي هذا القرن والذي سبقه، سيق الملايين من الأفارقة السود المسترقين إلى أمريكا في الشمال والجنوب، وكانت رحلتهم مريرة وقاسية، ونقطة سوداء في تاريخ الحضارة الأوروبية،

ولقى فيها هؤلاء المساقون قسرا من ألوان الظلم والوحشية والقسوة ما لا يعرف له التاريخ مثيلا، ولكن اصطيادهم واسترقاقهم أحدث جديدا في الحياتين الأمريكية والأوروبية على السواء تصويرا لمحتهم، أو تصنتا لآلامهم، واستغلالا لتراثهم بما فيه من قصص وحكايات وموسيقا.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن هجرة البروتستانت بعد أن ألغى لويس الرابع عشر في عام ١٦٨٥ القانون الذي كان قد أصدره هنري الرابع في ١٥٩٨، والذي ضمن لهم حرياتهم الدينية، وبناء كنائسهم، ومزاولة طقوسهم، وبعد إلغائه هُدم ما كان قائما منها، ومُنعت اجتماعاتهم، واضطهدتهم الشرطة، فهاجر منهم بين مئتي وثلاث مئة ألف إلى سويسرا وألمانيا. وفي عصرنا الحديث يمكن أن نذكر هجرة الروس البيض بعد انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا في ١٧ مايو ١٩١٧، وقد توزعتهم أوروبا وأمريكا، ونقلوا إليها الأدب الروسي، وتمثلوا ما فيها من عادات وتقاليد وثقافات مغايرة.

وتجىء بعدها تاريخا، وأن فاقتها تأثيراً وعمقا، هجرة الأدباء الإسبان بعد أن سقطت الجمهورية في قبضة الفاشيين، وكان المثقفون جميعا من أنصارها، ولم تقض الهزيمة على ما فيهم من روح الصلابة والمقاومة، فتركوا وطنهم، وتوزعهم العالم أجمع، وغاشوا أياما بالغة السوء والصعوبة، وفي المنافي أعادوا رؤية واقعهم وتاريخهم، ورأوا ما عند الآخرين، وقالوا ما لديهم، وأبدعوا أدبا مرأ، وفلسفة جديدة، وأحدثوا في الوقت نفسه نهضة ثقافية عظيمة في البلاد الأمريكية التي تتحدث الإسبانية، والتي هاجروا إليها، فأعلوا شأن جامعاتها، وأعطوها صحافة راقية، وتقاليد علمية راسخة، وازدهرت على أيديهم صناعة الكتاب إبداعا وإخراجا، وفي غير البلاد التي تتحدث الإسبانية عرفوها بأديهم، اتجاهاته وأعلامه ونصوصه، وقدموه إلى العالم في صورته الجميلة والراقية، فأصبحت الجامعات في معظمها تعنى به وتدرسه.

وكان نصيب العرب ثقافة وأدبا من هذه الهجرات عظيما، وبدأت في آخر القرن الثامن عشر، وشغلت القرن التاسع عشر كله، وامتدت إلى القرن العشرين، حين تدفقوا في أعداد كبيرة على أمريكا، شبالها وجنوبها ووسطها، وكان بينهم جمهرة لا

بأس بها من المثقفين، وفي مهاجرهم نشروا المجلات الأدبية، وأقاموا النوادي، وأفادوا بما رأوه وقرأوه، فجددوا عالم الشعر، والنثر والنقد، ورققوا أنغام القصيدة وأضافوا إلى محتواها جديدا من الفلسفة والرؤى، وإلى أشكائها جديدا من الصيغ والتصوير، مما جعل اتجاههم متميزا في نطاق الأدب العربي، وعرفوا باسم «شعراء المهجر»، وترك ذلك صدها واضحا في الوطن العربي، على يد من عاد منهم، أو اتصل بهم، أو عن طريق كتبهم ومجلاتهم.

ولم تكن هجرة المصريين بعد هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ بأقل أثرا، لقد خرج آلاف المثقفين منهم إلى كل العالم، وإلى البلاد العربية بخاصة، بعد سنوات من العزلة، ورأوا ما عليه العالم فأفادوا واستفادوا، وقامت على أكتافهم النهضة الثقافية والجامعية، والصحف والمجلات، في العالم العربي بأكمله، ولو أن الجديد الذي أفادوه في أوروبا لم ينعكس على تفكيرهم بعد، ربما لأنهم بعيدين عن مصر، أو يعيشون في أوطان عربية حظها من حرية الفكر محدود أو معدوم، ولا إبداع أو تجديد بدون حرية فكرية يتحرك في نطاقها الأديب والفنان، دون أن يخشى على حياته أو رزقه، وعلى أي حال فإن هذه الهجرة لم تتوقف، ولا تزال في أعوامها الأولى، ولن توقي ثمارها كاملة، أو تظهر آثارها جلية إلا بعد أعوام.

ولا تقتصر الهجرات على البشر، وإنما تهاجر العادات والتقاليد أيضا، وهكذا عرف العالم أوروبا على النمط الإيطالي، ومنندى على النسق الفرنسي، وتناول الشاي على النهج الإنجليزي، ومطاعم على الطريقة الشرقية. وكلها تتجاوز الجانب المادي إلى ما وراءه من حياة هذه الشعوب وثقافتها.

وكانت الحروب في تلك الأيام، ولا تزال، لونا من الهجرة الاضطرابية في جانب منها، فإن مئات الألوف من الجنود الذين ينتقلون بين البلاد المختلفة إنما يأخذون تجارب غيرهم ويعيشونها، أرادوا أم لم يريدوا، وفي حالات كثيرة يتطلب الأمر معرفة لغة العدو وآدابه، أو البلاد التي سوف يقيمون فيها. ونحن العرب ندين بالكتاب الجيد الذي كتبه فيليب خوري حتى عن «تاريخ العرب» باللغة الإنجليزية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كتبه في الحقيقة، وهو أستاذ في جامعة برنستون الأمريكية، ليكون مرشدا للضباط الأمريكيين الزاهبين إلى الشرق

الأوسط، وركز فيه على الجانب الحضارى، وأكسبه ذلك رواجاً هائلاً، وقد ترجمه إلى العربية أستاذى المرحوم محمد مبروك نافع فى عربية رصينة، وبلغ به الغاية دقة ترجمة وجمال تعبير.

وفى هذا العصر راجت الثقافة، وأعان على رواجها وفرة المواصلات وسهولتها، وازدحام السكان، وثراء المدن، وفوق ذلك كله السمو العقلى فى العلوم والفنون الجميلة، وسلطان العقل وكان يتجه إلى العالم، ويحاول أن يصلح من الغرور القومى الأحمق. وكان الأفراد العاديون يتراسلون، ويتبادلون أنباء الفكر والحياة الثقافية، ويترقبون أخبار الأدباء والعلماء، إبداعهم وأرباحهم، وحياتهم الخاصة، وأحدث غرامياتهم، والكتب التى ظهرت، والمسرحيات التى قوبلت بالابتهاج أو الصفير.

وكانت الجمعيات العلمية تتراسل، وسار الأمراء الألمان على خطة الخليفة الأندلسى الحكم الثانى من قبل، (٩٦١ - ٩٧٦م) فكان لهم مندوبون من الأدباء، يوافقونهم بأحدث ما تصدره مكاتب باريس، وبدأت التقارير عما وراء البحار، وما وراء الجبال، تشغل حيزاً كبيراً من أعمدة الصحف، وهناك مجلات تأسست خصيصاً لتنشيط التبادل الثقافى مثل: «المكتبة الإنجليزية» و«المكتبة الألمانية»، و«التجديدات الأدبية الإيطالية» و«الصحيفة الأجنبية»، وصحف أخرى اتخذت من اسم أوروبا عنواناً، فكانت هناك مجلات: أوروبا العاملة، وتاريخ أوروبا الأدبى، ومكتبة علماء أوروبا، وصحيفة أوروبا الكبرى، وشذرات من الأدب الأوروبى، وأوروبا الأدبية وغيرها. وتقول صحيفة إيطالية: «إن الأشخاص الذين كانوا فى الماضى رومانين، وفلورانسيسين، وجنوين، ولومباردين، أصبحوا جميعاً أوريين».

وكانت الأفكار النورية عاملاً هاماً فى جذب انتباه العامة والمفكرين، وإثارة النقاش على مستوى يتجاوز القضايا اليومية والبيئة المحلية المحدودة، وكان العالم فى هذا القرن يتجهياً لثورات كثيرة، أبرزها طبعاً الثورة الفرنسية، والدعوة إلى الشيوعية، وانتشار الأفكار الاشتراكية، والثورات العلمية فى مجال التقدم الصناعى وغيرها.

وبدأت اللغات الأجنبية تنتشر على نحو واسع، رغم أنها لم تكن تعلم في المدارس الأجنبية، وأقبل عليها الناس حين لمحوها أنها أصبحت ضرورة عقلية في الحياة، وعندما كان يظهر كتاب قواعد لغة أجنبية كان ينتقل من طبعة إلى طبعة، ويستمر فترة طويلة حتى يأتي مؤلف آخر فيتقدم بالعمل خطوة أفضل، وبدأت تظهر المعاجم، وكتب المختارات، وكان معلمو اللغات يوجدون على كل المستويات، ابتداء من أشد الأفاقين خفوتا إلى أعظم الكتاب شهرة.

إنه العصر الذى بدأت فيه أوروبا تهتم باللغة العربية والمخطوطات العربية، فنشر ميخائيل غزيرى (١٧١٠ - ١٧٩١) أول فهرس للمخطوطات العربية في الإسكوريال بإسبانيا. وقبله بسنوات قليلة ألف هربلو الفرنسى المتوفى عام ١٦٩٦، وكان أميناً للويس الرابع عشر، وأستاذ العربية في معهد فرنسا، كتابه الجامع «المكتبة الشرقية» وهو معجم جامع لما في الشرق من فلسفة وأدب واجتماع، ومع السنين ازداد الطلاب عدداً، ودراسة العربية عمقا.

وراجت الترجمة على كل المستويات، يقوم بها جهلة يتسمون بالجرأة، ولا يجيدون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها، ولا لغتهم التى يترجمون إليها، ويعملون لحساب ناشرين جشعين، في ظل رواج يجعل الربح مضموناً للجانبين، وإلى جانبهم تراجمة وقحاء، يحسبون أنفسهم أسمى من المؤلفين الأصليين، فيرفعون مما يترجمون ما يتصورونه عيباً، ويضيفون إليه ما يظنونهم جمالاً، وإذن فهى ترجمات غير أمينة، ولكن القائمين بها كانوا يدفعون الناس إلى تذوق ما هو أجنبى، ومن خلالها كان يتكون على مهل ذوق أدبى يمكن أن نقول إنه ذو طابع عالمى.

وفي الوقت نفسه بدأ تأريخ الأدب يسمو فوق الحدود السياسية واللغوية، وكان الإيطاليون أسبق من غيرهم في هذا المجال، ففي عام ١٧٠٦ م نشر الباحث الإيطالى مورتورى (١٦٧٢ - ١٧٥٠) كتابه عن «الشعر الكامل» وعالج فيه ظاهرة «الباروك» كموضوع أدبى ذى صبغة أوربية، وتحدث مواطنه الشاعر الراهب كادريو (١٦٩٥ - ١٧٥٦) بإفاضة في كتابه «تاريخ الشعر بعامة ومناهجه» ونشره عام ١٧٣٦ م، عن التأثير الذى تركه الشعر البروفنسالى في نشأة الشعر الإيطالى. وجاء كارلو دينينا (١٧٣١ - ١٨١٣) خطوة واسعة على درب التأريخ الأدبى

الحديث، وكان إيطاليًا كسابقه، ومؤرخًا وكاتبًا وأستاذًا في جامعة تورين، وعُزل منها لأن أفكاره كانت بالغة التطرف بمقاييس عصره، فلبأ إلى باريس، ووجد من نابليون حماية ورعاية، وقامت أفكاره على أن الحضارة هي التاريخ الحقيقي، وأن التاريخ السياسى لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ الاقتصادى، وأن المناخ عامل مؤثر في صياغة التاريخ، وله مؤلفات عديدة يهمن أن نشير من بينها إلى كتابه: «دراسة تاريخية نقدية عن الأدب في مراحل الأخريرة»، ونشره عام ١٧٦١، وبه أصبح معنا، ربما لأول مرة، كتاب في تاريخ الأدب، يدرس الأدب عمومًا دون أن يضع في اعتباره اللغة التى كُتِبَ بها، أو موطن الأديب الذى أبدعه.

● استخدام المقارنة في العلوم:

وفي هذا القرن بدأت المقارنة تغزو الأبحاث العلمية الخالصة، وشاع جمع القضايا المتشابهة والمقارنة بينها، للوصول إلى خصائصها المشتركة، واستنتاج القوانين التى تحكم حركة سيرها، ومن المؤكد أن معرفتنا بالإنسان كانت ستصبح أقل لو لم توجد الحيوانات. وهكذا عرف هذا العصر في مطلعته دراسة التشريح المقارن، وعلم الأجنة المقارن، وظل هذا الاتجاه يزحف ويمتد إلى نشاطات عقلية متعددة، فكان هناك علم الأساطير المقارن، والنحو المقارن، والجغرافية المقارنة، والتشريح المقارن، وحتى الغزل المقارن.

وبدأت الدراسات الرومانية، وكانت قاسمًا مشتركًا بين معظم الجامعات الأوروبية، تأخذ وجهة مقارنة، وبخاصة في فقه اللغة، ولم يقنع العلماء المتخصصون فيها بمتابعة اختلافات اللغة عن كتب، بل أخذوا يدرسون في دقة نصوصا من القرون الوسطى، ومن اللغات اللاتينية الحديثة، وتتبعوا سيرها عبر الحدود اللغوية، وصنع الشيء نفسه علماء الدراسات اللغوية الجرمانية، فرجعوا إلى النصوص القديمة، إسكندنافية، وجرمانية، وأنجلو ساكسونية، وفي الوقت نفسه كان كبار الكتاب، وبخاصة جوته الألمانى وبلزاك الفرنسى، يتابعون باهتمام هذا التقدم، ويحرصون على ألا يتركوا شيئًا في مجال العلم لا يفيدون منه في الدراسات الإنسانية.

لقد اختمرت الأفكار ولم يبق إلا أن تتحول إلى واقع مع القرن التاسع عشر، وسوف تسلك في كل أمة طريقا، واضحا أو متعثرا، عجلا أو بطيئا، ومع ذلك كله في الفصل التالي.

شئ من التاريخ

● في فرنسا:

ونحن نعرض لتطور الأدب المقارن، وقبل أن نتابع خطوطه الرئيسية في فرنسا، يحسن بنا أن نلقى عليه نظرة سريعة، وأن نعطي عنه فكرة مجملة، في خطواته الأولى، وتتمثل في الموازنات التي جرت بين بعض الكتاب، أو أعماهم، وبين أعمال أو كتاب آخرين من العالم القديم، أو في الآداب القومية الحديثة، على أسس نقدية وجمالية خالصة، دون أن تعرض صراحة للتأثير والتأثر، أو تهدف إلى إثبات شئ منه، فلم يكن سهلاً أمام الدارسين في تلك الأعوام المبكرة من القرن التاسع عشر أثبات هذا الأمر، أو البرهنة عليه بوثائق تاريخية حاسمة.

مثل هذه الدراسات ظهرت منذ زمن مبكر جداً في عالم المتحدثين باللغة اللاتينية، أو ما تفرّع عنها من لهجات، وملتقى بها في آخر العصر الوسيط في الرسالة التي كتبها دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١): «من العامة إلى الفصحى»، وفيها وازن بين أدب الفرنجة في شمال فرنسا، وبين أدب الجنوب منها في بروفانس، وكان أدب هؤلاء بتأثير من الموشحات والأزجال الأندلسية قد أخذ وجهة مختلفة ومتقدمة وراقية، شكلاً ومضموناً، وبخاصة الشعر، عن كل بقية أوروبا الغربية، وازدهر في عصر التروبادور، على امتداد القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وقد أثنى عليه دانتي كثيراً، وأشاد بخصوبته وغناه، وتنوع بحوره وقوافيه، وارتقاء صورته، وعذوبة موضوعاته، وقبل ذلك كله بتسامي المرأة فيه، حتى وهي حبيبة، يطلبها الشاعر ويتغزل فيها.

وبدأت الدراسات المقارنة تنمو بفعل الصراع الذي اشتد بين أنصار القديم ودعاة العصر الحديث، وتولّد عنه حوار قوى حول الأصالة والتقليد، نلتقى به في الفصل الثامن من كتاب جواكيم بليه: «دفاع عن اللغة الفرنسية»، ونشره عام ١٥٤٩م، وفيه دافع عن اللغة الفرنسية في وقت كانت اللاتينية هي اللغة السائدة،

وهى المثلى، التى يفهمها ويحترمها عامة المثقفين. وما لبث أن تبعه كورناى بدراسة وافية عن نظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ونشرها عام ١٦٦٠ م، واستمر الحوار قويا وعنيفا، بين أنصار القديم وأتباع الحديث، وشغل مساحة من الزمن بلغت ثلاثين عاماً، من عام ١٦٨٧ إلى ١٧١٦ م.

وفى البدء قام الفرنسيون أى لون من التأثير الأجنبى، وفى المسرح بخاصة، ومن جانب إيطاليا بالذات، ولكن سرعان ما تغلبت روح التسامح، وظهر دعاة المستقبل إلى جانب أنصار القديم، وبدأت الدعوة إلى أدب عالمى تتبلور، ونشطت نظرية تكافؤ الإبداع الفنى عند مختلف الشعوب، وفى كل الأمكنة، وعلى امتداد كل العصور، بتوجيه من علماء الأحياء والاجتماع فى البدء. وفى نطاق النزاع بين القديم والحديث قرّر خصوم نقولا بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١ م)، الشاعر والناقد، وشيخ الكلاسيين الفرنسيين، وصاحب كتاب «فن الشعر»: «إن المثل الأعلى للجمال ليس ثابتا على مر العصور، وليس مشتركا بين كل الأمم، وإنما يجب أن يتنوع حتما، طبقاً للمكان والزمان» وهذه النظرية نقلها الشاعر والأديب الألمانى هردر (١٨٠٣ - ١٧٧٧ م) إلى مجال التاريخ، وضمّنها فكرة التطور، وهو شىء يختلف عنده عن التقدم.

وخلال ذلك ظهر كتاب مدام دى ستال الشهير: «عن ألمانيا»، وفيه انتقدت أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبية، ولا يهتمون بدراستها، ودعت إلى دراسة آداب الآخرين فى لغاتها الأصلية، وألقت نظرة فاحصة على آداب الشمال وآداب الجنوب، وأبانت ما بينها من وجوه التشابه والاختلاف، وتحدثت أحيانا عن مبادئ عامة تتعلق بنشأة بعض الفنون الأدبية، وأغراضها ودوافعها، فى فرنسا والأمم المجاورة لها، وعنيت بإبراز خصائص العقلية الألمانية، ووازنت بين الأدبين الفرنسى والألمانى، وأشادت بالنفع العميم الذى ينتج عن التأثر بالروح الأجنبى: «هناك شىء غريب يميز الشعوب بعضها عن البعض، وقد يعود هذا إلى البيئة واللغة ونظام الحكم، وأحداث التاريخ المشتركة التى تفوق قوتها كافة العوامل التى ذكرناها. ومهما بلغ المرء من الذكاء الحاد، يصعب عليه أن يتتبع ما يخامر فكر من يعيش على

أرض ليست أرضه، ويتنفس هواء ليس هواء بلده، ولكن يجب علينا أن ننفتح لما هو أجنبي، وأن نكون مضيافين حتى لما هو غريب عنا، أو لسنا في نهاية الأمر نحن الذين نجنى ثمار ذلك الانفتاح».

والحق أن مدام دي ستال كانت واسعة الاطلاع على الآداب الأجنبية في لغاتها بعامة، وعلى الأدب الألماني بخاصة، وتحدثت عن الأدب العالمي قبل أن يتحدث عنه جوته الألماني بسبعة عشر عاما: «يجب على الأمم أن تتبادل العون فيما بينها، وأن تهدى كل منها غيرها... ومن الخير للجميع أن ترحب كل أمة بالأفكار الأجنبية، والأمة المضيفة تريح أكثر من غيرها في هذا المجال». وكان هذا الحديث في مجمله يلتقى مع غايات المقارنة، ويمكن أن يُعدّ تمهيدا لها، ولو أن مدام دي ستال لم تقص بالأمر إلى غايته، ولم تستخرج النتائج العلمية من مثل هذه الدعوة، أو على حد تعبير عالم المقارنة الكبير ثان تيجيم: «لم تدرس الروابط التي تصل بين الأدبين الفرنسي والألماني، ولا تأثير كل منهما في الآخر». لقد كان اهتمامها ذا طابع اجتماعي أكثر منه أدبيًا، ويبدو ذلك واضحا في مقدمة كتابها «الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية»: «إن غايتي التي حددتها لنفسى أن أدرس ما هو تأثير الدين والسلوك والقوانين على الأدب، وما هو تأثير الأدب عليها كلها، وتوجد في اللغة الفرنسية دراسات عن فن الكتابة، وعن مبادئ الذوق، لا تترك شيئا أبدا لراغب في المزيد، ولكن يبدو لي أن أحدا لم يأخذ في الحسبان كيف تمت القدرات الإنسانية تدريجًا بفضل المؤلفات الممتازة، في كل مجالات الأدب، منذ عهد هوميرو حتى يومنا».

هذا الاهتمام بالجانب الاجتماعي من الأدب سيطر مدة من الزمن على المقارنة الفرنسية في مرحلتها الأولى، وكان الناقد الفرنسي تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣ م) مسئولًا عن هذا الاتجاه، فقد مارست نظريته عن دور السلالة، والبيئة، واللحظة في الأدب والفن، تأثيرا قويا على الحياة الأدبية في الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، وقد لاحظ ثان تيجيم أنها تناقض تمامًا فكر المقارنة الفرنسية الذي تأصل بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨ م)، لأن مفهوم التأثير الأدبي لا يمكن أن يتفق مع نظرية السلالة، والبيئة، واللحظة، يقول:

«أما تين فقد استأنف، متأثراً، باعتبارات علمية باللغة الجدة في التاريخ الأدبي، جهود مدام دي ستال، في براعة أعظم، وقوة أروع، وحاول أن يربط الأدب بالمجتمع الذى أنجبه، فبين أن كل أثر أدبي ثمرة «السلالة»، و«الوسط» الذى يبذل السلالة، «واللحظة» التى تضمن السيطرة على تلك الاستعدادات. وقد غابت فكرة التأثير في هذا البناء الصارم، إلا أن نُدخلها في فكرة «اللحظة»، وهو تأويل مشروع أحياناً لا دائماً. ولكن تين نفسه لم يوح به أبداً، فيما يبدو، حتى ولا من طرف خفيّ، أضف إلى ذلك أن روح مذهبه يتعارض مع هذا صراحة، وكان تين يسير على بينة من أمره، بخطى ثابتة، في الطريق الذى خطه هردر والرومانسيون الألمان من قبل. وكان يؤمن بأن الأدب والتصوير كلاهما تعبير ضرورى عن المثل الأعلى لسلالة ما، وعن مزاجها، في ظروف معينة، يحكمها المكان واللحظة، وأن الأعمال الفنية تكون أوضح معنى، وأدنى إلى الكمال، كلما أجادت التعبير عن هذا المثل الأعلى، وعن هذا المزاج، خالصين من كل عنصر غريب. فكيف يتأتى لهذا المنطق البليغ أن يرى في عبون الآثار الأدبية الرائعة ثمرة تعاون دائم بين عبقرية المؤلف الخاصة وبين مختلف التأثيرات الأدبية التى لم تصرفه عن اتجاهه، ولا أوهنت مواهبه، بل كشفت له نفسه، وساعدته على الانتقال من الفكرة إلى تعبيرها المكتوب؟. لذلك كان تأثير تين، وهو تأثير عظيم، لا يستطيع أن يفيد تطور الأدب المقارن في شيء. وربما كان ينبغى له أن ينقل أفكاره ولغته إلى أفق آخر فيقول: هناك «سلالات» أدبية فكرية لا تتقيد بأمم معينة، وهناك «أوساط» أدبية عالمية، وثمة «لحظات» تتميز بسيادة حالات فكرية محدّدة».

وفي مطلع القرن التاسع عشر كثر استخدام المقارنة في مجالات العلوم المختلفة، كالطب والتاريخ والفلسفة، والأساطير والحب والجمال، ولكنها ازدهرت في مجال علم اللغة بخاصة، وفي الفترة نفسها بدأ مصطلح «الأدب المقارن» يتردد، ونجد من يتحدث عن التأثير والتأثر، دون أن يعنى ما انتهى إليه المصطلح فيما بعد من قواعد واضحة ودقيقة. ففي عام ١٨١٣ أصدر سيسموندى، وهو كاتب ومؤرخ، سويسرى الجنسية، فرنسى اللغة، كتابه عن «أدب جنوب أوروبا»، وأراد به على حد تعبيره: «أن يبين للجميع تأثير دين أى شعب وتاريخه على أدبه، وتأثير أدبه على ملامح شخصيته، وأن يظهر العلاقة بين قوانين العدالة والشرف وبين قوانين الجمال،

وارتباط الحق والأخلاق بالشعور والخيال». ويعدّه بثلاث سنوات استخدم كاتبان فرنسيان، هما: لا بلاس، وفرانسوا نويل مصطلح الأدب المقارن في كتاب لهما أصدره عام ١٨١٦ م، بعنوان: «محاضرات في الأدب المقارن» جمعاً فيه مختارات من النصوص الأدبية، فرنسية وإيطالية وإنجليزية، وكل مجموعة تكون وحدها فصلاً مستقلاً، ودون أن يخضع اختيارهما لأية فكرة مقارنة، إلا ما يمكن أن يتوصل إليه القارئ بنفسه، وبوسائله، فيدرك ما بين النصوص نفسها من مشابهات في المعاني أو الصور، ومع ذلك، فإن استخدام المصطلح نفسه عنواناً ساعد على إشاعته بين القراء، ومهدّ له في أذهان المثقفين.

ولكنهم في فرنسا، وربما في العالم أجمع، يعتبرون جان جاك أمبيز وأبل فرانسوا فيلمان (١٧٩٠ - ١٨٧٠ م) أبوين حقيقيين للأدب المقارن.

كان فيلمان أول من استخدم تعبير «أدب مقارن» على نحو علمي، في كتابه «صورة القرن الثامن عشر» ونشره عام ١٨٢٧ م، ولو أن المعنى الذي أرادّه من هذا التعبير، في هذا الكتاب، غير واضح تماماً، وأكبر الظن أنه فهم من المقارنة شيئاً آخر غير مقارنة النصوص الأدبية، وعنى بها، فيما يبدو، الإضافات العقلية التي حققتها كل أمة، والإنجازات التي يمكن أن تنسب إليها في مجال التقدم الإنساني، غير أنه بعد ذلك بعام، أو على التحديد في صيف عام ١٨٢٨ والفترة التالية له، بدأ يلقي محاضراته في جامعة السوربون عن «دراسة التأثير الذي مارسه الكتاب الفرنسيون في القرن الثامن عشر الميلادي على الآداب الأجنبية والفكر الأوروبي»، وفيها نجد الخطوة الأولى لما يجب أن تكون عليه المقارنة الأدبية، حين يتحدث عن التأثيرات المتبادلة بين إنجلترا وفرنسا، وعن التأثير الفرنسي في إيطاليا، وترك ألمانيا جانباً لأنه كان يجهل لغتها، ولأن مدام دي ستال عرفت الفرنسيين، وأوربا كلها في الحقيقة، بالألمان وأدبهم، في كتابها «عن ألمانيا»، على نحو لم تدع لمن يأتي بعدها مزيداً من القول، ولو أنها لم تدرس الصلة بين الأدبين الفرنسي والألماني، ولا تأثير كل منهما في الآخر، على نحو ما ألمحنا إليه من قبل. وقد نشر فيلمان هذه المحاضرات بعنوان «محاضرات في الأدب الفرنسي»، ونقرأ في مقدمتها: «يتم لأول مرة في جامعة فرنسية تحليل مقارن لعدد من الآداب الأجنبية الحديثة، وكلها تنبع

من مصدر واحد مشترك، ولم يحدث أبداً أن انقطعت الأواصر تماماً بين هذه الآداب، وإنما كانت، على النقيض، تتوثق على امتداد العصور».

ولئن كانت محاضرات فيلمان عائمة، وسريعة، تنتقل عجلي من ذروة إلى ذروة، فليس يعوزها الصحة، وسلامة الذوق. لقد كان على أية حال أول من رسم التيارات الأدبية الكبرى، وأشار إلى التأثيرات العالمية التي تسربت بين أدب وآخر، فأحدثت يقظة، وعبرت عن نفسها.

وبعد فيلمان يأتي جان جاك أمبير، (١٨٠٠ - ١٨٦٤)، وينتسب في أسرة عريقة مثقفة، فأبوه عالم طبيعيات وكيماوي ورياضي وفيلسوف، وأفصح جان شاباً عن رغبته في دراسة الأدب المقارن، والشعر منه بخاصة، وكان يجيد عدداً من اللغات الأوروبية، وفي التاسعة عشرة من عمره زار الشاعر الألماني جوته في فايمر، وتركت الزيارة في أعماقه تأثيراً قوياً، تجلى واضحاً عند عودته إلى فرنسا.

بدأ أمبير حياته الأدبية في مرسيليا حين أقيم فيها مجمع علمي قريباً من نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، وكان هذا المجمع لونا من الدراسة الحرة، ومنبرا للتبشير بالأفكار المتحررة، به كراس أدبية وعلمية، وتلقى فيه محاضرات عامة، وفيه شغل أمبير كرسى الأدب عام ١٨٣٠ م، وفي ١٢ مارس من هذا العام ألقى محاضراته الافتتاحية عن «شعر الشمال منذ البدء حتى شكسبير»، وأبان في هذه المحاضرة أن علم الأدب ينتمي إلى التاريخ بنفس القدر الذي ينتمي به إلى الفلسفة، ومن السابق لأوانه أن ندرس فلسفة الأدب والفن التي تدرس طبيعة الجمال، ومن ثم فالأولية يجب أن تكون للتاريخ، ومن التاريخ المقارن للفنون والآداب عند كل الشعوب ينبغي أن تنبثق فلسفة الأدب والفن.

وبعد ذلك بعامين، أي في سنة ١٨٢٢، دُعِيَ أمبير ليحاضر في السوربون، وكانت محاضراته عن: «الأدب الفرنسي في علاقاته مع الآداب الأجنبية»، فختتمها قائلاً: «سنقوم أيها السادة بهذه المقارنة، فبدونها تكون دراسة التاريخ الأدبي ناقصة، وإذا وجدنا عبر هذه المقارنة أدبا أجنبياً تفوق علينا في جانب ما، فسوف نعترف بذلك التفوق ونعلنه. نحن أغنياء بالمجد فلن نغار من الآخرين، معتزون بأنفسنا فلن نكون ظالمين». وقد أثنى عليه الناقد الفرنسي سنت بيث

(١٨٠٤ - ١٨٦٩ م) في مجلة «العالمين»، ونسب إليه كل فضل في إنشاء «التاريخ الأدبي المقارن»، ومدحه بأنه كان رجالة عظيمًا، وروحاً كريماً.

وبعد ذلك شاعت التسمية، فنشر جنين عام ١٨٤١ كتابه «دروس في الأدب المقارن»، وهو مجموعة من المحاضرات كان قد ألقاها قبل ذلك بثلاثة أعوام في «شاتورو»، ونشر لويس بنلويف المحاضرة الافتتاحية لشغله كرسى الأستاذية في كلية الآداب في جامعة دجون عام ١٨٤٩، تحت عنوان: «مدخل إلى التاريخ المقارن للآداب»، وبعد ذلك بعشرة أعوام نشر دلاتوش كتابه «دراسة في الأدب المقارن»، ووقفه على الكلاسيكية والرومانسية في فرنسا، في دراسة موازنة.

وكان فيلاريت شال داعية كبيراً لهذا العلم، وتميّز بمعارفه الواسعة، ورحل طويلاً عبر الكتب، وعرف كيف يبشّر بأدب أجنبي مقارن في صيغة مقبولة، وفي المحاضرة الافتتاحية التي ألقاها في ١٧ يناير ١٨٢٥ في «أتنيه» باريس، ونشرتها مجلة باريس في الشهر نفسه، حمل على أدب العزلة في شدة: «لا شيء يمكن أن يعيش منعزلاً، إن الانعزال الحقيقي يعنى الموت» و«كل الناس يقتضون من كل الناس». ودعا إلى عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة أو عن تاريخ السياسة، وأراد باختصار أن يضع خطة لدراسة تاريخ الفكر، وأن يظهر أن الأمم يؤثر بعضها في البعض الآخر. وهو منهج حاول أن يحققه على نحو أكثر تحمّساً واندفاعاً، وأقل جدية وعمقا، في محاضراته التي كان يلقيها في «كوليج دى فرانس»، في أعوام ١٨٤١ - ١٨٧٢، حيث زامله فترة من الوقت الفيلسوف المثالي، والمؤرخ الملحد، إدجار كينييه (١٨٠٢ - ١٨٧٥ م)، وكان كينييه يدرس آداب الجنوب، بينما عكف شال على تدريس آداب الشمال، وحين أنشئت مجلة الشمال بإشرافه، اتخذت لها شعاراً جملة من محاضرة ألقاها عام ١٨٣٥: «كل شعب بلا صلات ثقافية مع الشعوب الأخرى ليس إلا حلقة منفصلة من الشبكة الكبرى». ومضى في دعوته خطوة إلى الأمام، فنشر عام ١٨٤٧ كتابه: «دراسة عن إسبانيا، وتأثير الأدب الإسباني في فرنسا وإيطاليا».

على الرغم من التقدم الذي أحرزه الأدب المقارن في الربع الثاني من القرن

الماضى، لم يصبح علماً مستقلاً إلا حول عام ١٨٩٠م، عندما انتهى عصر الواقعية والطبيعية فى الأدب والفن. ففى عام ١٨٨٠ نشر إميل زولا (١٨٤٠ - ١٨٩٢) «الرواية التجريبية»، وسار فيها على خطى كلود برنار فى كتابه «مدخل لدراسة الطب التجريبى»، ونشره عام ١٨٦٥، وكان يهدف من وراء ذلك إلى تحطيم ما هو غيبى وليس عقليا، والتمسك بالتحليل النفسى، وإعطائه الأهمية اللائقة به، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية، ولنقف على القوانين التى تحكمها، ومن ثمّ يمكن السيطرة عليها، وتوجيهها وجهة صائبة. ولقى اتجاه زولا أنصاراً ومؤيدين، وسار على طريقه فى الحال عدد من الدراسات عن المسرح الطبعى.

وفى عام ١٨٨٤ أقام الفنانون الانطباعيون أول معرض لهم، بعد أن قولوا بالسخرية فى البداية، وتدد بهم النقاد، وضحكوا منهم على امتداد ثلاثين عاماً أو تزيد. وبعدهم بعامين انفصل جان موريا (١٨٥٦ - ١٩١٠)، وهو شاعر فرنسى، درس الآداب فى أثينا، والحقوق فى باريس، عن الحركة الرمزية، وفيها بدأ نشاطه، وتزعّم الدعوة «الرومانية»، وجاءت ردّ فعل للاتجاهات النقدية التى كانت سائدة على أيامه، ونشر مبادئ دعوته الجديدة فى جريدة «فيجارو» عام ١٨٨٦، وفيما بعد حدّد مناهجها على نحو أدق، فى مقدمه كتابه «سائح هاتم»، ونشره عام ١٨٩١. وفى العام التالى لانفصال موريا عن الرمزيين ترمّد خمسة من قدامى تلاميذ زولا على أستاذهم، ورفضوا حركته الأدبية فى بيان أذاعوه فى صحيفة «لاتير» عام ١٨٨٧، وعُرف باسم «بيان الخمسة»، ولكنهم لم يصمدوا طويلا فتفرقوا بعد قليل. وقريبا من عام ١٨٩٠ بدأ تأثير الطبيعية ينحسر فى أغلب البلاد الأوربية، وبدأت حركة النقد تتجاوزها، على حين أخذت الرومانسية الجديدة، والانطباعية، والرمزية الأدبية، تأتبان فى سرعة على أصول «الحقائقية» القصيرة العمر^(١).

كان شيئا غير عادى أن يولد الأدب المقارن فى هذه الحقبة من الزمن، وسط هذا

(١) الحقائقية مدرسة أدبية وموسيقية ازدهرت فى إيطاليا فى أواخر القرن التاسع عشر، وتدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية فى فرنسا، ويوجد عرض مركز لكل هذه الاتجاهات فى كتابنا: الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته ص ٣٥ وما بعدها.

الصراع الأدبي والفكري، وشعاره الوضعية، ويتحرك تحت راية مفاهيم اجتماعية، ويعتبرون دراسة جوزيف تكست، (ت ١٩٠٠)، الموجزة عن: «جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية» عام ١٨٩٧، بداية مولد المقارنة الفرنسية على نحو علمي، وفي هذا العام أيضا تم تدشينها جامعيًا، فأنشأت جامعة ليون «كرسى التاريخ المقارن للآداب»، وتلتها جامعة السوربون فأنشأت كرسيا آخر عام ١٩١٠، وكان تكست أول من شغله، وحاضر فيه عن «تأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي منذ عصر النهضة». وقبل ذلك بأعوام ثلاثة نشر نظريته عن العلم الجديد في مقال نشره في «المجلة العالمية للتعليم»، عام ١٨٩٣، بعنوان: «دراسات عن الأدب المقارن في الخارج وفي فرنسا». وفيه يعرف الأدب بأنه «تعبير عن حالة اجتماعية محدّدة، لجماعة، أو قبيلة، أو أمة، وتنعكس فيه تقاليدها وذاكؤها وأملها». وفي عام ١٨٩٨ نشر كتابه: «دراسات في الأدب الأوربي»، وضّمه دراسة هامة عن الأدب المقارن، حاول فيها أن يحدّد ماهيته، ولن نقف طويلا عند هذه النظريات، لأنها فيما هو جوهرى منها سوف نجده أكثر وضوحًا عند ثان تيجيم فيما بعد، وسنتحدث عنه، ولكن من الضروري أن نشير إلى أن تكست بالرغم من كل أفكاره هذه لا يعتبر تاريخ الأدب عامة علمًا حقيقيًا في مستوى العلوم الطبيعية الأخرى. يقول: «أنا لا أفهم أبدا أن نشبه تاريخ الأدب، وكل أشكال التاريخ الأخرى، بالعلوم التجريبية، لأن تاريخ الأدب ليس علما بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن يصبح له الحق، وبقيّة أشكال التاريخ أن يقال عنها علمية يوم يتحقق فيها شرطان: أن تقدم موضوعا أسمى من مجرد إمتاع المؤرخ أو القارئ وأن تستنفد كل الوسائل للوصول إلى معرفة كنه الحقيقة التي يتكون منها موضوعها».

ويرى تكست استجابة لنظرياته، ومتأثرا بمفهوم جوته عن الأدب العالمي، أن الآداب القومية سوف تتخلّى في القريب عن خصائصها المحلية، لتصبح أدبا أوربيا حقيقة، وسوف يلعب الأدب المقارن حينئذ دور المساعد على تحقيق هذه الغاية. وهو تفاؤل نجده عند فريدريك لوليه في الفصل الأخير من كتابه «تاريخ الأدب المقارن منذ نشأته حتى القرن العشرين»، ونشره عام ١٩٠٣، وليس بذى أهمية الآن لأن الزمن تجاوز أفكاره، رغم أنه ترجم إلى اللغات الإنجليزية والإسبانية فور صدوره باللغة الفرنسية، يقول:

«سوف تتسع العالمية الأدبية، وتساوى بين الآداب، وتتجاوز الخلافات الإقليمية، وتواصل الحضارة سيرها دون توقف، وتكتسح الاختلافات المحلية، وتتلاشى النماذج، وتنمحي الخصائص، ويتشابه الرجال في كل مكان. والرحالة الذين يجوبون العالم سوف يجدونه أقل تنوعاً وتناقضا وتفاوتا في العادات من تلك التي اكتشفها كبار العلماء في القرون الماضية، والأصالة الوحيدة الباقية، واليا فعة، سوف نجدها في ذكريات الأدب البدائي».

وعندما نشر لويس بول بتز أول قائمة بمؤلفات الأدب المقارن في كتاب كان من نصيب تكست الشيخ أن يكتب له المقدمة، وفي الفقرة الثانية منها يقسم المقارنة إلى القطاعات التالية:

- قضايا نظرية ومشاكل ذات صفة عامة.
- المآثورات الشعبية المقارنة.
- الدراسة المقارنة للآداب الحديثة.
- الأدب العام على نحو ما سنجده عند فان تيجيم فيما بعد. ومن ثم فإن تكست كان أبعد ما يكون عن تنمية منهج بالمعنى الذي هدف إليه فان تيجيم وجويار فيما بعد.

والشيء نفسه يقال عن بتز (١٨٦١ -)، والذي وُلد في نيويورك، ابنا لألم المانية ومهاجر من الألزاس، وعاش في سويسرة منذ عام ١٨٦٩، ودرس القانون في استراسبورج خلال أعوام ١٨٨١ - ١٨٨٣، ثم عاد إلى نيويورك ليدير أعمال عم له، وبعد أعوام سبعة عاد نهائيا إلى زيورخ، حيث درس فقه اللغة، وإضافته إلى الأدب المقارن لا تتجاوز قائمة المؤلفات التي نشرها، وسوف يتخذ منها كل من بلدنسبرجيه وفريد ريش أساسا للقائمة التي قاما بها، ومقال آخر سوف نتحدث عنه في الفقرة الخاصة بالأدب المقارن في ألمانيا، وكان بتز مزدوج اللغة فيما ينشر، ثلاثي اللغة في واقع الحياة.

قبل أن نتحدث عن أبي الأدب المقارن في فرنسا: فرناند بلدنسبرجيه،

(١٨٧١ -) والذي خلف تكست في كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون، ونشر الطبعة الثانية من قائمة المؤلفات التي أعدها بتر، بعد أن هُذِّبها وأضاف إليها، وقدم لها، نشير في إيجاز إلى حادث هام في تاريخ الأدب المقارن، ففي عام ١٩٠٠ اجتمع في باريس مؤرخون من كل العالم، وكان من نصيب اللجنة السادسة في هذا المؤتمر أن تعنى بدراسة «التاريخ المقارن للأدب»، وقد أوصى العلماء الذين اشتركوا فيها بإنشاء «جمعية عالمية للتاريخ المقارن للأدب»، تكون غايتها تسهيل الدراسات التي يقوم بها الأجانب في فرنسا، أو الفرنسيون في الخارج، حول الدراسات اللغوية أو الأدبية أو المقارنة. ومع هذا المؤتمر بلغت العناية بالعلم قمة توهجها، وواصل سيره صعوداً، ولم يتوقف إلا بسبب الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٤.

انعقد المؤتمر تحت رعاية جاستون بارى (١٨٣٩ - ١٩٠٣)، وكان عالماً فرنسياً عظيماً، ومتخصصاً في الدراسات الرومانية، ورئاسة الناقد الأدبي برونيتير (١٨٤٩ - ١٩٠٧)، وحضره ممثلون من إيطاليا وسويسرا وهولندا، وإنجلترا ولوكسمبورج، والسويد، واليونان والولايات المتحدة. وقد حدّد بارى في محاضرته مهمة المقارنة، وأنها مزدوجة، تأخذ المقارنات الأدبية في الاعتبار، ولكنها لا تهمل المقارنات الشعبية أيضاً. وأنه يوجد إلى جانب الأدب المقارن الذي يتناول الآثار الفكرية للشعوب المختلفة علم جديد يتناول «المأثورات الشعبية، والحرفات، والأساطير المقارنة» وهي تخرج عن الأدب بمعناه الدقيق، ولكنها تمثل فرعاً ثانياً للأدب المقارن لا يقل أهمية عن الأول، ورغم أنه لا يقصر أبحاثه على الأدب الفني يمكن أن يدخل في نطاق المقارنة الجبالية للأدب.

وكان روبرتير المتحدث الثاني، وجاءت محاضرته عن الأدب الأوربي، وترك تأثيراً عميقاً لا في نفوس السامعين فحسب، وإنما في كل أولئك الذين قرأوها عندما نشرت. من علماء فرنسا وأوروبا بعامة، وقدّم عرضاً قوياً. وخادعاً عن الموضوع، والمنهج، والخطة، ومجال عمل الأدب المقارن، واعتبره مصدراً لتأريخ الأدب الأوربي. وختم محاضرته: «يمكن القول أنه توجد وحدة رياضية. هي وحدة التكرار، حيث تستوى أجزاؤها، أو يشبه بعضها بعضاً، وتوجد وحدة عضوية، ووحدة نوعية، يجيء

انسجامها من نفس اختلاف الأجزاء التي تتكون منها، وإذا وجد أدب أوربي فلن يكون إلا بهذا المعنى الأخير، وأعتقد أن الأدب حالة غير عضوية، ولا يمكن أن نبنيه إلا إذا نظمناه، ولن ننظمه إلا في نطاق القياس نفسه، حيث نفرق بين العناصر المتتالية».

وتنحصر قيمة دراسة برونيتير عن نمو المقارنة الفرنسية وتأصيلها في أنه ظل وفيما، كتاب مخلص للناقدتين، لنظرية التطور الذي لا مناص منه في الفن والأدب على السواء، وبهذا المعنى أنهى دراسته عن «الأدب الأوربي» ببحث موجز عن تطور الأدب منذ عصر النهضة، كنتيجة حتمية لتطور الآداب القومية السائدة في أوروبا: إيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا، وألمانيا أخيراً.

بإنشاء الكراسي الثلاثة للأدب المقارن في ليون عام ١٨٩٧، وباريس ١٩١٠، واستراسبورج ١٩١٨، ينتهي العصر الأول من تاريخ هذا العلم في البلد الذي أنشأه واهتم به قبل غيره.

مع بلدنسبرجيه تبدأ المرحلة الثانية، وكان أوضح رجالها دون شك، وقد شغل كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون عام ١٩٠٧، خلفاً لتكست، وبعد ذلك بعام واحد نشر طبعة جديدة موسّعة من قائمة مصادر الأدب المقارن، التي كتبها ونشرها بتر من قبل، ثم شغل كرسي الأدب المقارن في السوربون عام ١٩١٠، الذي أنشئ فيها لأول مرة، وفي العاصمة الفرنسية أنسس وحده في البدء، وفيما بعد بالاشتراك مع بول هزار وثان تيجيم، «معهد الآداب الحديثة والمقارنة»، وأصبح على امتداد ربع قرن، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، المعقل الحقيقي للمقارنة العالمية، سواء في البلقان، أو الشرق الأقصى، أو الشرق الأوسط، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماماً، وأصبحت زعامته موضع اعتراف الجميع، ولو أن المدرسة الأمريكية بدأت بعد الحرب العالمية الثانية تبذل جهوداً جبارة لرحضة النفوذ الفرنسي في هذا المجال، وترفع راية الدعوة إلى التحرر من النظريات الفرنسية المحافظة.

وفي عام ١٩٣٥ رحل بلدنسبرجيه إلى الولايات المتحدة، وعمل لأعوام طويلة أستاذاً في جامعة هارفارد، ثم انتقل إلى لوس أنجلس ليتولى التدريس في جامعة كاليفورنيا، وقد أعطته إقامته في الولايات المتحدة دفعة جديدة، علمياً وعلى الصعيد

الشخصي، ووضعت يده وعقله على إنجازات مدرسة المقارنة الأمريكية، وأهميتها التاريخية لا يمكن احتقارها بحال.

ظلت نظريات بلد نسبرجيه إنجيل مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور كتاب قان تيجيم عام ١٩٣١ وقد أوجزها في المقدمة المطولة التي كتبها للعدد الأول من «مجلة الأدب المقارن» وصدر عام ١٩٢١، بعنوان: «الأدب المقارن: الكلمة والشيء». وفيه تتبع آراء مواطنيه: جوزيف تكست، جاستون بارى، وفرناند برونتيير، وبدا له أن آراءهم قديمة عفا عليها الزمن، وعندما حلل نظرية برونتيير عن التطور أقام اعتراضاته على مبدأ الغائية في التطور، وهي تتقدم من السبب إلى النتيجة على نحو يكاد يكون آليا، وألفت تماما العفوية الخالقة: «لقد فرض برونتييه على الأجناس الأدبية نوعاً من الحتمية، ونسب لها وجوداً مستقلاً، وهذا الروح الجبري يخلق كيانات يصبح الماضي معها خاضعاً لغائية لا يبررها الواقع».

ويرى بلد نسبرجيه أن تأثير تين على الأدب المقارن ضار وخطر، لأن التأكيد على العوامل المناخية فحسب يؤدي بالضرورة إلى التقليل من غيرها. وهو يستبعد من مجالات الأدب المقارن تاريخ الموضوعات، والموازنات، والبحث عن المصادر، ووجهة النظر الاجتماعية لتين، والتطورية لبرونتيير، ويترك المجال واسعا للبواعث والمناهج التي يمكن أن تطبق في ضوء نظرياته على نحو أفضل، ومع ذلك كان «علم الوراثة» الموضوع المفضل لديه، ودراسة التشكيل الفني عند المتلقي. وأبرز ناشر مجلة الأدب المقارن أهمية سهولة الحركة في المناخ الثقافي العالمي، وأعطى أهمية أكبر لكتاب الدرجة الثانية ومؤلفاتهم. وعندما نقرأ فهارس مجلة الأدب المقارن، ولا تزال تواصل صدورها حتى يومنا هذا، من السهل علينا أن ندرك محتوى المجلة واتجاهها، والروح المسيّر لها، ومعها «مكتبة الأدب المقارن» و«دراسات في الأدب الأجنبي والمقارن»، وكلها ترتبط على نحو واضح بـ«معهد الدراسات المقارنة» في السوربون.

وقد ظلّت «مجلة الأدب المقارن» تصدر منذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا، ولم تتوقف إلاّ خلال الحرب العالمية الثانية، وعندما تصفح فهارسها العامة، يسهل علينا أن نتعرف على محتواها، وأن نضع يدنا على الروح المسيّر لها، وأوجزت ذلك

مجلة Germanistik في تعليقها على الجزء الثالث من الفهرس العام للمجلة، عن الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠، وصدر في باريس في ثلاثة أجزاء عام ١٩٦٢، تقول: «فهارس كهذه التي سوف نحللها تضم حقائق إحصائية غير مقصودة، ولكن يمكن أن نستنتج منها إلى أي مدى أكمل ناشرو المجلة الغايات المخطط لها. ويجب ألاّ يدهشنا أن «مجلة الأدب المقارن» التي أسسها بلد نسبرجيه عام ١٩٢١، ويديرها الآن مرسيل بتيون وبزيل مونتيانو مجلة فرنسية خالصة، ولا تعرض لأى من العلاقات المتبادلة التي لا تكون فرنسا طرفاً فيها، رسالة أو وسيطة أو مستقبلية، ومن ثم فإن المجلة قليلة الفائدة للمقارن الذي تدور اهتماماته بعيدا عن فرنسا. ولحسن الحظ فإن هذه الإقليمية (ومعذرة من التعبير) بعيدة جدا عن اتجاه شقيقتها الأمريكية «الأدب المقارن»، وتصدر أربع مرات في العام، رغم أن تحريرها أقل اعتناء، وقاعدتها أدنى علمية، والمجلة الفرنسية قلما تُعنى بالعلاقات بين الشرق والغرب، أو تأثير العصور القديمة في العصر الحديث أو الوسيط، وهي في هذا تسير في دقة على الخط الذي رسمه من قبل فان تيجيم وجويار. وتنقصها أيضا دراسات جيدة عن أدب القرن العشرين. إنها تركز بطريقة واضحة على التقاليد الأوروبية المشتركة لعصر التنوير، والكلاسيكية والرومانسية. وفي فترة الأعوام العشرة هذه (١٩٥١ - ١٩٦٠)، عجزت المجلة عن تقديم شيء لنا كما يجب، عن فترة تبلغ ثلاثة آلاف عام. ومن المؤسف أيضا أن كتابها الأجانب قلة، ولو أن من الحق أيضا أن هذا المناخ تغير شيئا في الأعوام الأخيرة، فيما يبدو، وطبقا للفهارس التي بين أيدينا، فإن نصيب فيكتور هيجو من المقالات بلغ ثمانية عشر مقالا، وكان نصيب جوته وشكسبير وروسو اثني عشر مقالا لكل واحد منهم، ولكننا لا نجد مقالا واحدا عن تشوسر الإنجليزي، أو دستوفسكى الروسى، أو سترندبرج، أو الأخوين الألمانين شليجل».

بعد بلد نسبرجيه يحىء فان تيجيم، الشيخ العملاق، أكبر علماء المقارنة في فرنسا، وربما في العالم، وأول من قدّم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن، بطريقة منهجية ومنظمة، في كتابه الموجز والعمل: «الأدب المقارن» وهو ذائع الشهرة، ونعرض له كثيرا في دراستنا هذه، وسبق أن ترجم إلى اللغة العربية، ترجمة غير دقيقة، صدرت عن دار الفكر العربى، ولا تحمل تاريخا، ولا اسم المترجم، وأرجح

أنها صدرت عام ١٩٤٦، أو ما حوله، قبله أو بعده بقليل، ورغم سوء الترجمة سطا عليها الوراقون اللبنانيون، يصوّرونها، ويوزعونها على نطاق واسع، ويعملون معها، إلى جانب سرقات وتشويهات أخرى كثيرة، على تدمير الثقافة العربية، في غير رحمة ولا هواة. وقد أسهم فان تيجيم منذ عام ١٩١١ في «مجلة الدراسات التاريخية»، ودرج على أن يقدم للقراء كل عام الجديد الذي يظهر في مجال الأدب المقارن، وفي عام ١٩٢١، وهو العام الذي صدر فيه العدد الأول من مجلة الأدب المقارن، نشر دراسته عن: «التأليف في تاريخ الأدب: الأدب المقارن والأدب العام».

وقد بلغ «الأدب العام» أوج ازدهاره في فرنسا في مؤلفات بول هزار (١٨٧٨ - ١٩٤٤)، وبخاصة في كتابه الخالد: «أزمة الضمير الأوروبي»، ونشره عام ١٩٣٥، وأوجز رأيه في مقدمة الكتاب، ولكن تلميذ فان تيجيم وجويار لم يأخذ في الاعتبار التفرقة بين مجالى العلمين: الأدب المقارن والأدب العام، وهى تفرقة مصطنعة، ولا نلتقى بأحد خارج فرنسا اختار أن يسير على خطى فان تيجيم في هذا الاتجاه.

وعندما احتلت القوات الألمانية فرنسا في الحرب العالمية الثانية توقف تطور الأدب المقارن في فرنسا مؤقتا، وحتى مجلة «الأدب المقارن» توقفت عن الصدور، ولكن جامعة كارديف في إنجلترا أصدرت بدلا عنها مجلة «دراسات في الأدب المقارن»، في الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦، وكانت أقرب إلى السوء منها إلى الجودة، ويجب ألا نخلط بينها وبين المجلة الأمريكية التى تحمل الاسم نفسه، وصدرت في البدء عن جامعة ميرلاند، ثم انتقلت بعد ذلك إلى جامعة إلينوي.

وبعد الحرب العالمية الثانية عادت فرنسا تهتم بالأدب المقارن من جديد، في ببطء نعم، ولكن بخطى ثابتة، وتجاوزت العناية به العاصمة باريس إلى جامعات الأقاليم، وشملت حتى بعض المدن الألمانية التى تقع في منطقة الاحتلال الفرنسى مثل ماينس وساربروك، ومنذ عام ١٩٥٠ بدأت جامعات فرنسية كثيرة تعنى به، تدرسه أو تنشئ له الكراسى^(٢).

(٢) بدأت دراسة الأدب المقارن في جامعة دييجون عام ١٩٤٩، وفي بورديو عام ١٩٥١، وفي تولوز عام ١٩٥٢، وفي جرنبول وإكسن آن منذ عام ١٩٦٦.

وفي عام ١٩٥١ نشر مورييس فرانسوا جويار كتابه «الأدب المقارن»، وجاء موجزا، وسار فيه على خطى فان تيجيم، ونقل عنه كثيرا ولم يحقق نجاحا كبيرا، ولا في فرنسا نفسها، رغم أن عالم المقارنة الكبير جان ماري كاريه كتب مقدمته، وأثنى عليه ثناء عاطرا، وهو يتمتع بمكانة علمية مرموقة، ومعروف لنا في مصر جيدا فقد عمل قبل الحرب العالمية الثانية أستاذا للأدب الفرنسي في جامعة القاهرة لسنوات طويلة، وبيننا ألف كتابه القيم «الرحالة والكتاب الفرنسيون في مصر»، ونشره في القاهرة في مجلدين عام ١٩٥٦، وبعد أن تركنا شغل كرسي الأدب المقارن في جامعتي ليون وباريس، وقد نقل هذه الطبعة من كتاب الأدب المقارن إلى اللغة العربية الدكتور محمد غلاب، وظهرت في سلسلة «الألف كتاب»، التي كانت تشرف عليها إدارة الثقافة العامة، في وزارة التربية والتعليم بمصر، عام ١٩٥٦، ولكن جويار تراجع في الطبعة الثانية من كتابه، وصدرت في باريس عام ١٩٦١، عن كثير من أفكاره أمام الاتجاهات الجديدة.

وفي عام ١٩٥٤ أنشأ علماء المقارنة الفرنسيون «الجمعية الفرنسية للأدب المقارن S. F. L. C.»، ويجتمع أعضاؤها مرتين كل ثلاثة أعوام، في إحدى جامعات المدن الفرنسية، حيث تلقى الأبحاث، ويدور حولها النقاش، ويدرسون بعمق صلة المدينة التي يجتمعون فيها بالتيارات الأجنبية، وينتهون إلى توصيات ينشرونها، إلى جانب الأبحاث، في كتاب.

ومنذ عام ١٩٦٧ أصبح «الأدب العام والأدب المقارن» مادة رئيسية في التعليم الجامعي، وله كرسي، على نحو ما، في كل الكليات الأدبية الفرنسية، ماعدا جامعة روان، ومنذ عام ١٩٦٠ فإن شهادة الأدب الحديث أفسحت مكانا هاما لموضوع الأدب المقارن إن لم يكن لاسمه، وارتفع عدد رسائل الدكتوراه التي تُعدّ فيه بقدر كبير. والحق أن فرنسا تجيء في مقدمة البلاد التي تعنى بدراسة الأدب المقارن، في كل جامعاتها تقريبا، وعلى كل مستوياته، طلابا مبتدئين، وآخرين قطعوا أشواطا بعيدة، وأساتذة وباحثين. ولكن العاملين في هذا الحقل يرون أنهم في حاجة إلى «معهد مركزي» ينسق بين جهود الكليات والمعاهد المختلفة، ويساعد على نشر الفهارس وقوائم المؤلفات، والأبحاث العلمية العميقة، وإلى أن يتحقق لهم هذا

الحلم فإن «مركز دراسة عوامل الاجتماع الأدبي» في بوردو يقوم بهذه المهمة أحيانا. ورغم النشاط الواسع، والإمكانيات المتاحة، فإن علماء المقارنة الفرنسيين يشكون من قلة الطلاب الأكفاء الراغبين، وندرة الأساتذة المتخصصين، وأن الموجود منهم لا يكاد يفي بالأعمال التربوية العادية، وأن إنشاء معهد عالمي للمقارنة يحتاج إلى نفقات باهظة، وإمكانيات بشرية أكبر، إلى جانب أن الرأي العام الفرنسي لا يفهم إطلاقا أن تسخو الدولة في الإنفاق على قضايا أدبية كهذه، ومرد ذلك، فيما يبدو، أسباب ذات طبيعة معنوية ونفسية، لأن الأدب المقارن كأداة ثقافية عامة مازال يبحث في فرنسا عن خطته في مجال البحث العلمي الرفيع، وعلى حين لا يشك أحد في فائدة قراءة النصوص القديمة، أو علم نفس الطفل، أو قراءة النقوش اللاتينية، أو علم الأصوات، فإن كثيرين لا يزالون يتناقشون حول قيمة الأدب المقارن. وإذا كان بعض المواد التعليمية، يمتاز بالجدة والطرافة، وبعضها بالفاعلية الحاضرة، وأخرى بجاذبية الفكر العقلي المجرد، ففي الأدب المقارن شيء غير قليل من هذه الملامح والسمات ولكن مشكلته في الواقع أن ما يمثل سحره وفائدته، من تنوع مادته وأهدافه ومناهجه وروحه المختلف تماما عن روح العلوم التي تم تحديدها في صرامة، يسهم في الوقت نفسه في ضعفه، ومع ذلك فحيث يسود التخصص في أيامنا، بما يمثله من قوة وضعف، فإن للأدب المقارن دورا أصيلا حين يفتح الباب واسعا وعريضا أمام الإنسانية بأشكالها المختلفة، وما يجعل منه علما كالتاريخ، والوثائق، والمصادر، والمصطلحات الأدبية، والترجمة ومشكلاتها.

وقد صعب هذا الاتساع تطور في النظرية نفسها، فبدأ بعض الأساتذة مثل شارل ديديان يدرسون تاريخ الموضوعات والبواعث، وهو ما كانت مدرسة باريس المقارنة ترفضه من قبل، وهذا التطور، وهو محمود على أية حال، لم يجيء بعيدا عن تأثير المدرسة الأمريكية وضغوطها.

وربما كان رينيه إتيامبل الأستاذ في جامعة السوربون الآن، وأستاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة، أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة، والحدود الضيقة، التي وضعتها مدرسة المقارنة في باريس، وذلك في كتابه الموجز، والمثير، والذي نشره عام ١٩٦٣ بعنوان: «الأدب المقارن».

أو المقارنة بلا علاقات»، وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطور الذي أصاب القيم المقارنة التي أشاعها الفرنسيون حتى ذلك الوقت، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ونشرتها جامعة ولاية متشيجان الأمريكية عام ١٩٦٦، وفيها دعا إتيامبل الدراسات المقارنة أن تتجاوز أوروبا إلى ما هو أبعد منها، وبخاصة الشرق الأقصى، ويوصى في الوقت نفسه بأن تُعنى المقارنة بدراسة عروض الشعر، والأسلوب، والاستعارات، وتحليل الأبنية، والترجمة، ومنهجه، وهو مثالي في جانب منه، يركز على تعليم الأدب الأوربي عن طريق نشر قوائم بمصادره، ويدعو إلى خطة عمل عالمية، وإلى مقارن مثالي، وإلى كثير من التفكير، والبحث رغم لهجته الخطائية، وآرائه المتطرفة، يثير التفكير بقوة، ويهز المقارنة بعنف، قبل أن يعترها الخمول والجمود.

وأدى هجوم جان فرايبيه وهو باريسى، ومتخصص في تاريخ العصور الوسطى وآدابها، إلى نتائج أشد قوة وأبعد مدى، حين اتهم زملاءه بأنهم وقفوا بدراساتهم المقارنة «عند حد تنظيم وتنمية الدراسات منذ عصر النهضة حتى أيامنا فحسب». وفي محاضرة له بعنوان: «الأدب الوسيط والأدب المقارن»، ألقاها في المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدب المقارن A. I. L. C، وذكر فيها إن البحث في الأدب الوسيط مفيد جدا للدراسات المقارنة، مهما كانت الصعاب الحقيقية والمنهجية التي علينا أن نتجاوزها قبل أن ننجز عملا حقيقيا. وقد أظهر موقف فرايبيه المتحمس، أن هذا العالم الواسع الثقافة، كان يدفع برفاقه في طريق لم يسلكه أحد من قبل إلا نادرا:

«إن الموضوع الذي أعرض له بإيجاز لا يحتاج إلى تبريرات كثيرة، ولا يوجد شخص اليوم، فيما أتصور على الأقل، يجادل جادا في شرعية تطبيق مبادئ الأدب المقارن على العصر الوسيط، على نحو ما نفعل مع عصور أحدث منه، ومن الضروري أن أصرّح أن هذا الفهم الواسع للمقارنة الأدبية لا يعود إلى زمن بعيد جدا، إنه يرجع على الأكثر إلى خمسة عشر أو عشرين عاما، باستثناء حالات نادرة. ويبقى من المرغوب فيه أيضا، وبجد، أن نسير بخطى واسعة على طريق التقدم».

ونتيجة لهذه الدعوة كان من بين الموضوعات التي درسها المؤتمر القومي السابع لجمعية الأساتذة الفرنسيين موضوع: «التبادل الأدبي العالمي في العصر الوسيط». لقد نجح فرايبه في أن يضم الأدب الوسيط إلى دائرة الأدب المقارن، واستطاعت دعوته أن تفرض نفسها في مجالات البحث الجامعي، وفي المؤتمرات.

ومن موقف أكثر تقدما دفع روبر إسكاري أستاذ الأدب المقارن في جامعة بوردو بالدراسات المقارنة في اتجاه وتخطيط جديدين، بعيدا عن الدائرة الجمالية الأدبية، فنشر في عام ١٩٥٨ دراسة موجزة ومختصرة عن حالة البحث والدراسة في الأدب وعلم الاجتماع. والواقع أن مفاهيم «الانتقال» و«التلقى» اختلطت لأسباب اقتصادية بمفاهيم «التوزيع» و«الاستهلاك»، ووجدت بقوة بين النظريات المحافظة لفان تيجيم وجويار، وبين نظريات إسكاري، وقد تبنها المؤتمر السادس للجمعية العالمية للأدب المقارن، الذي انعقد في مدينة بوردو عام ١٩٧٠، وأعاد إلى علم الاجتماع الأدبي كل ما يستحقه من اهتمام.

وفي عام ١٩٦٧ أصدرت دار كولن في باريس كتابا موجزا بعنوان «الأدب المقارن»، ألفه كلود بيشوا الأستاذ في جامعة بال بسويسرة، و أندريه روسو المحاضر في جامعة إكس آن بروفانس بفرنسا^(٣)، ومثل هذا العمل المشترك خطر في أنه يقدم عرضا متفاوتا، ومكررا، ومزدوجا، ولا يمكن الجزم بدقة: ما هي الإضافة الشخصية لكل مؤلف، ومع ذلك أجمل المؤلفان وجهة نظرهما في السطور الأخيرة من مقدمة الكتاب: «يتفق أن أحد مؤلفي هذا الكتاب يعكف على دراسة التاريخ، والآخر يتجه نحو الفلسفة، وكل منهما سار في طريقه مخلصا، مما أتاح لهما الطريقة المثلى لكي يصيبا كبد الحقيقة. وبما أن الفيلسوف لا يبغض التاريخ بجال، وأن المؤرخ يتعاطف دائما مع كل الاتجاهات الجديدة، وأن التاريخ لم يعد اليوم ينحصر في الدراسة الآلية للأسباب والنتائج، وأن الفلسفة تتجاوز مجرد البحث في دائرة المجردات، فإن العرض الذي كتبه المؤرخ، والعرض الذي قدّمه الفيلسوف، في تناوب جدلي للمنهجين، يذويان معا في حركة مستمرة، وهكذا فإن هذه الصفحات

(٣) ترجمه الدكتور رجاء جبر الأستاذ في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، مع شيء من التصرف في الترجمة، ونشره في القاهرة عام ١٩٨٠.

تعكس قانونا حيويًا لأي نقد أدبي».

وإذا وازنا بين كتاب فان تيجيم، أول كتاب في الأدب المقارن، وصدر لأول مرة عام ١٩٣١، وبين هذا الكتاب وجاء بعده بسبعة وثلاثين عامًا، نجد الخلاف في البناء بين الكتابين قليل للغاية، أو معدوم تقريبًا. والجديد في كتاب بيشوا ورفيقه نلتقى به في الفصل الخامس، وجاء بعنوان: «البنائية الأدبية» وجاء ليساير الاتجاهات الجديدة التي تسيطر الآن على الحياة الأدبية والنقد الأدبي في فرنسا، واهتمًا بدراسة الموضوعات، وجماليات الترجمة، وعرضًا في إيجاز لعلم «التشكُّل الأدبي»، غير أن اهتمامهما بالبنائية جاء حين غربت شمسها وأصبحت «مودة» تجاوزها النقد.

هل يمكن القول أن كتاب بيشوا ورفيقه يقدم صورة واقعية عن حاضر الأدب المقارن في فرنسا؟ لا شيء 'يمنعني من تقرير هذه الحقيقة، ورغم ما ذكرناه من اتجاهات إسكاربي وإيتيامبل، فإن وجهة النظر الفرنسية، أو الأوربية إن شئت، لا تزال على مسافة بعيدة من وجهة النظر الأمريكية، على ما ستري، ومن ثم فإن الدعوة إلى أدب مقارن يقوم على قاعدة عالمية واحدة، ليس أكثر من حلم بعيد التحقيق، في الغد القريب على الأقل!.

ولأن الصراع القوى، والمنافسة الشديدة، بين فرنسا وألمانيا ظلت على أشدها طوال العصر الحديث، في ستي مجالات الحياة، السياسية والاقتصادية والثقافية، فقد أخذ الأدب المقارن طريقه من فرنسا إلى ألمانيا، وفي هذه الأخيرة سوف يأخذ ظلالاً ألمانية خالصة.

● ألمانيا الغربية:

على نحو ما حدث في فرنسا بدأ الأدب المقارن في ألمانيا: تاريخًا أكثر منه نقداً، وبهذا المعنى يمكن أن نعتبر كاسبار دانييل مرهوف المؤسس الحقيقي له، فهو أول من نبّه إلى أهميته في الدراسات الجامعية، فأدخله في مناهج الدراسة تحت اسم «تاريخ الأدب العالمي». وظل يعرف بهذه الدراسة لسنوات طويلة حتى قريب من نهاية القرن الماضي. وبعده نلتقى بأستاذين من جامعة جوتنغ هما: فريدريش بوترفيك وجوهان جوتفريد إيتشورن وكانا عضوين في «جمعية المثقفين»، ومؤلفا

كتابى: «تاريخ الأدب والبلاغة» و «تاريخ الأدب منذ بدايته حتى العصر الحديث» وجاء مؤلفاهما تاريخاً عاماً للفنون والعلوم فى هذا العصر.

كانت وجهة نظر بوتريفيك أوسع أفقا من رفيقه إيتشورن، فهو يرى «إن استمرار هذا التاريخ... كتحليل يتفق زمنا مع الإنجازات التى حققها الفكر، والتذوق الجمالى، فى مختلف لغات أوروبا الجديدة... مجرد محاولة». واكتفى بأن يعرض بطريقة طبيعية وتعليمية «تاريخ أدب كل أمة... من بدئه حتى نهايته، دون توقف». وفسّر فى هذى منهجه نظرية برونتيبير فى التطور، وشاعت مع نهاية القرن الثامن عشر، وارتبطت فى العقول يومها بمفهوم التبادل. فهو يرى: «إن الطريق الذى سلكته الفنون الجميلة ينتهى بها أيضا بالطبيعة لكى تصب فى هذا الأدب أو ذاك»، وهو أمر يبدو واضحا من خلال الآداب القومية فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وألمانيا.

لم يستطع الأدب المقارن أن يفرض نفسه فى ألمانيا قبل أن تتأصل دراسة الأدب القومى نفسه، وهو أمر طبيعى، وحدث فى أغلب الدول الأوروبية وغيرها، ولم يتحقق ذلك تماما، وعلى نحو قريب من الكمال إلا على يد إريش شميدت وفلهيم شيرير. فعلى حين كان الأول يدرس ظواهر الأدب الألمانى من وجهة نظر قومية، وعلى هامش التاريخ، ويقول فى المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها فى جامعة فيينا عام ١٨٨٠: «إن تاريخ الأدب يجب أن يكون جزءا من تاريخ التطور الثقافى لشعب ما، مع المقارنة بينه وبين آداب الشعوب الأخرى». «ولكن مفهوم الأدب القومى لا يتطلب بالضرورة فرض حماية جمركية صارمة للذود عنه، وعلينا حين يرتبط الأمر بحياتنا الثقافية أن نكون من دعاة حرية التبادل أخذاً وعطاءً. ومع ذلك، هل نستطيع وحدنا أن نفصل فى أمر استقلالنا أو اعتمادنا على الغير، أو أن نحدد نصيبنا من الإنتاج والاستيراد، وهل تمثلنا للآداب الأخرى يتم بطريقة صحيحة أو خاطئة؟، وكيف يشق الأدب الألمانى طريقه نحو المشاركة العالمية؟. إننا لا بد أن نواجه أولا علاقة الأدب الألمانى بالآداب القديمة، وكيف نظر إليه الدارسون من وجهات نظر عديدة».

أما شيرير فأبدى تفهما أكبر لقضايا المقارنة، وعبر عن أمله فى الوصول إلى

خلق «علم جمالي يعتمد على التاريخ»، ويعرف كيف يكتشف التأثيرات من خلال منهج استقرائي، انطلاقاً من الحالة الثقافية للشعوب الفطرية، وأصل الأجناس الأدبية، ولن يكون من الصعوبة بمكان أن ندرس، مثل ما نفعل مع الأسطورة، عن طريق الموازنة القصائد الغنائية، أو الدراما، أو الملاحم، وهو شيء لم يستخدم حتى الآن إلا مع الملاحم»، وبهذا أراد أن يجمع بين المنهج الأنثروبولوجي ونظرية التطور.

وحين رتا شيرير العالم موريس هوبت، في مقال نشره عام ١٨٧٤، اعتبره رائد اتجاه جديد، ومدح جهوده في حقل «التأريخ الطبيعي للملحمة» بخاصة، وهو «دراسة مقارنة لتطور الشعر الملحمي عند الإغريق والألمان والفرنسيين والصربيين والفنلنديين»، وآخرين. وأشار شيرير أيضاً، بصفة خاصة، إلى المحاضرات المقارنة التي ألقاها موريس هوبت عن هوميرو، وملحمة الألمان الشعبية نيلونجوس مبتدئاً بذلك «الأدب المقارن»، على نحو ما كان هناك من علم السياسة المقارن، أى دراسة أشكال الحكومات التي وُجدت منذ عهد أرسطو، وفي هذه اللحظة ألقى بالكلمة الفاصلة في تاريخ الأدب المقارن.

ودرس شيرير كذلك «فن الشعر المقارن» بمنهج أكثر تنظيماً، معتمداً على الملخصات والتعليقات التي كان يقوم بها موريس في المجلات المتخصصة، وتعود إلى عام ١٨٣٥، واستطاع أن يطور نوعاً من المنهجية لا يزال يحتفظ ببعض أصالته حتى يومنا، وبخاصة ما أظهره من أن موريس هوبت، ويعتبر أباً فقه اللغة الألمانية لم يواصل الكفاح من أجل الاعتراف بوجود تاريخ أدبي مقارن حقاً. وفيما يرى فإن «فن الشعر المقارن» يهتم، ومثله علم اللغة، بثلاثة أنواع من العلاقات، تعتمد على قرابات قديمة افتراضاً، أو توجد في طبيعة الأشياء ذاتها، وتتمثل في:

● علم الأساطير المقارن، ويقارن بين الموضوعات في المجال الهندي الجرمانى، ويطلق عليه المجال الآرى.

● ويهتم الاتجاه الثانى بالعلاقات الخاصة بالقصة والرواية.

● ويدرس الاتجاه الثالث المقارنات خارج النطاق الآرى، والتي لا تربط بينها من حيث القرابة أية علاقة.

وعاصر هوبت زميله موريس كريب، وهو من ميونخ، ودعا إلى «فن شعري» يعتمد أساساً على قواعد علم الجمال، والتاريخ المقارن للأدب، ومستجيباً لمنهجه قدم دراسة مقارنة للملحمة الشعبية عند الهنود والفرس والإغريق والجرمان، وجاءت محاولته صرخة في واد، وحدينا في الهواء، ولكنه لم ييأس، فكتب كثيراً، ودافع بقوة من أجل قواعد أكثر صلابة، لقيادة هذا الاتجاه العلمي الجديد:

«أصبح أدبنا القومي مناط اهتمام الدراسات الجامعية، ويمثل جزءاً منها، وثمة حلقات دراسية خاصة بدأت نهتم به، وكم أود أيضاً أن يأخذوا في الاعتبار الأبحاث التي قام بها دارسو الأدب المقارن، لأن التقييم الجمالي يلعب فيها دوراً بالغ الأهمية، فضلاً عن التطبيق، وشمول الثقافة. إن دراسة موضوعات مثل: روميو وجولييت، ودون جوان وفاوست، وكيف تراهم الشعوب المختلفة، أو المقارنة بين لوبي دى بيجا وكالديرون من جانب، وجوته وشكسبير من جانب آخر، عمل رائع وعظيم فيما يبدو لي، ونتائجها تحمل قدراً هائلاً من العناصر الإيجابية لبناء هذا العلم الجديد، ويتوقف نموه وتطوره على قوانا مجتمعين».

كان كريب يدافع في البدء عن تاريخ الموضوعات، وفيما بعد بسط فكرته لتشمل تاريخ الأشكال المقارن، ولكنه لا يتحدث، لسوء الحظ، في الجانب الأهم من كتابه عن الأبحاث المقارنة مطلقاً، وكل ما هنالك أنه في الفصل الأخير منه درس «الملاح العامة وخصائص التاريخ المقارن للمسرح»، منذ بدئه في أحضان المعابد والكنائس إلى مسرحية فاوست التي ألفها جوته شاعر الألمان الأكبر. ورغم حماسة كريب الشديدة كان مثل الكثيرين من معاصريه يعاني من غيبة الموضوع المنهجي، حين يجعل من المقارنة أمراً يتصل بالمجال اللغوي الألماني فحسب.

لم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة الجامعية في ألمانيا إلا بعد عام ١٨٨٧ م، بفضل ماكس كوخ. ففي هذا العام أسس كوخ مجلة الأدب المقارن، وأصدر أول عدد منها، وقبل ذلك بعام ظهر كتاب كارل فون رينهارد شتويتنر عن التراجم الحديثة لأعمال الشاعر اللاتيني الساخر بلوتوس (٢٥٠-١٨٤ ق.م)، وفي المقدمة دافع المؤلف نفسه، وأشار إلى نقص المواد التي استخدمها، وألمح إلى أنه أراد «أن يأخذ في الاعتبار التاريخ المقارن للأدب»، وأن هدفه لم يكن «تقديم قائمة بكل

أولئك الذين قلّدوا بلوتوس، وإنما « تلك المسرحيات التي كتبها المسرحى الرومانى... وأثّرت فى الشعوب الحديثة أكثر من غيرها».

ويمثل تقديم ماكس كوخ لمجله الأدب المقارن، فى العدد الأول منها، لحظة قمة فى نطاق المقارنة الألمانية، وجاءت ذات سقين، التثاق الأول منها. عرض موجز لتاريخ الأدب ونقده فى اتجاهها نحو المقارنة منذ مورخوف حتى بنفى وجويدك والتثاق الثانى عبارة عن حصر المواد التى تنهض عليها خطة المجلة، وموضوعاتها، ووصفها، ومجالات الدراسة فى الأدب المقارن وهى:

● فن الترجمة.

● تاريخ الأشكال والموضوعات الأدبية والتأثيرات التى تتجاوز الحدود القومية.

● تاريخ الأفكار السائدة فى العصر.

● العلاقة بين الأدب والفنون الجميلة، أو بينه وبين التطورات الفلسفية وغيرها.

● علم المأثورات الشعبية، وقد استقل من قريب، ولكنه بقى مهما فى ألمانيا.

واعتبر كوخ دراسة الأدب الألمانى مدخلا لدراسة هذه التخصصات، وعنده تلتقى كل الجهود المشجعة، وأن تُعطى دراسة الأدب الحديث فى نطاق التطور التاريخى المكان الذى تستحقه من العناية.

ومن يتصفح مجلة الأدب المقارن التى أصدرها كوخ، أو دراسته عن الأدب المقارن، يجد أنه التزم بالمنهج الذى اختطه كناشر بدقة، ففيها تكثرت الدراسات المقارنة عن الخرافات والأساطير والحواديت، والأمثال الشعبية، وتاريخ البواعث والموضوعات، وأفسح مجالا رحيبا من اهتمامه للمأثورات الشعبية فى أوروبا وخارجها، كالهند وأفريقيا والصين. ولم يقف عند هذا الحد، وإنما اهتم أيضا بتاريخ هذه البلاد الدينى والسياسى وإلى جانب ذلك كتب مقالات عديدة عن تأثيرات أدبية عالمية محدّدة، كتأثير دانتي الإيطالى فى الأدب الألمانى، وليسنج الألمانى فى

الأدب المجري، أو المقارنة بين الشاعر الألماني هايني و روبرت بورنز أكبر شعراء اسكوتلندة، أو بين جوته الألماني و فوسكولو الإيطالي.

وسار كوخ على خطى لودفج جييجير فخص عصر النهضة والاتجاه الإنسي humanisme بعدد غير قليل من المقالات، تتحدث عن الصلات بين الأدب والفنون الجميلة، أو تعرض لقضايا أخرى لم يذكرها في خطته، وتستحق أن نشير إليها، مثل : فن الشعر، ونظرية الشعر، وأهمية الكتاب الألمان، وهينريش فون كليست من بينهم بخاصة، ولا يرى كوخ أن هذه المقالات الأخيرة تدخل في نطاق المقارنة، ومع ذلك فليس ثمة شك في أنه تراجع بإزائها أمام ضغط معاونيه وسمح بنشرها.

و حين درس فلهم فتر موضوع «شكسبير في ألمانيا» أقام حدا فاصلا وقويا بين فقه اللغة والنقد، وحاول أن يميز بين تاريخ الجمال وتاريخ الأدب المقارن، لأن تاريخ الجمال يستخدم المنهج الاستدلالي، انطلاقا من «بعض المبادئ الجمالية المسلم بها»، ويدرس الصلات بين الأعمال الأدبية فحسب، «وعند تحديد القيمة المطلقة لعمل ما... حينئذ فقط يمكن أن نمنع النظر في دورها الرئيسى». وأما التاريخ المقارن للأدب فيأخذ في الاعتبار المميزات الأصلية للعمل:

«سوف يكون مدخلنا دائما دراسة الملامح المميزة التي تحدد قبل أى شىء الخصائص القومية لأدب ما، على حين أننا في الأجناس الأدبية المختلفة الأخرى، نتكئ بقوة على ما يميز بلدا عن آخر. ومن الواضح أننا لن نقنع بعرض الوقائع فحسب، وإنما سوف ندرس الأسباب نفسها التي كانت وراءها، وهى أسباب يجب أن نبحث عنها في الطبائع الفطرية لكل شعب، ومعها نستطيع أن نقع على بعض ظلالها النفسية، وبالتالي يستطيع الأدب أن يقدم لنا معلومات ذات أهمية عظمى لمعرفة خصائص الشعوب».

مع نهاية العقد الثامن ومطلع التاسع من القرن الماضى بدأ مصطلح الأدب المقارن ومنهجه يشيع تدريجاً، وأصبح في الوقت نفسه موضع جدل شديد، ووضعت مكانته الجامعية على بساط البحث، ودارت حوله مناقشات حادة في عدد من المجالات المتخصصة، وبخاصة مجلة «الصدى الأدبي»، فاتجهوا أولا إلى مفهوم «الأدب العالمى» كما دعا إليه جوته، ودار حوله نقاش عريض، وكان مقال أرنست

مرتين عن «جوته يكتب عن الأدب العالمى والأدب القومى» ونشره عام ١٨٩٩ فى «دراسات عن جوته»، وألقت فى استراسبورج يمثل مدخلا لهذا النقاش، وفى كثير من الحالات لم يقع الباحثون على ما أراده جوته بدقة، وفسّروه على نحو خاطئ، على نحو ما سنشير إليه فى مكان آخر^(٤).

وفى هذا العام نفسه، ١٨٩٩، نشر جورج براندس مقالا بعنوان «الأدب العالمى»، واستخدم هذا المصطلح دون أن يعتمد على جوته أكيدا فى معنى «المؤلفات الخالدة»، وأورد فيه الكتب الأعظم امتيازًا، سواء كانت تعالج موضوعات علمية أم تاريخية، وحتى كتب الرحلات. وفى العام التالى له نشر ميير مقالا عن «الأدب العالمى» فى مجلة «روندشاو» الألمانية، ورآه «أقوى الشواهد الشعرية على العبقرية الفردية» وأراد أن يضمه الأعمال العلمية والأدبية على نحو ما فعل جورج براندس، ولكن إرنست إلستير عارض هذا المفهوم الخاطئ، وأظهر أن جوته أراد بمصطلح الأدب العالمى «أن يتجاوز الاهتمام الأدبى الحدود القومية»، وأن يمتد إلى قطاعات أعرض. ورغم هذا الاعتراض والتفنيد ظلت نظرية ميير قائمة، ولها اعتبارها، حتى الحرب العالمية الأولى.

لقد بذل إرنست إلستير جهدا كبيرا فى تحليل العلاقة التى توجد بين الأدب العالمى والمقارنة الأدبية، واعتمد فى هذا على مقال نشره لويس بتر أصلا فى مجلة «الصدى الأدبى»، وقدم خلاله موجزا لتاريخ البحث المقارن وحركته فى المجال الألمانى وغيره، معتمدا فى ذلك على المحاضرة التى ألقاها برونتيير فى باريس أمام مؤتمر المؤرخين، وتدثر بالأمل فى أن ألمانيا سوف تسير على خطى فرنسا والولايات المتحدة، فتنشئ فى جامعاتها كراسى للأدب المقارن:

«إن ألمانيا تزدهر حقا بتكوينها الأدبى العالمى، فهى التى أعطت العالم هرذر وجوته، والأخير منها أشاع مصطلح «الأدب العالمى» فى مفهوم جديد عبر العالم كله، ولكن ألمانيا هذه لم تحقق بعد كلمات تين برينك الأستاذ فى جامعة استراسبورج، ولا تزال عالقة بأذهانتنا: «سوف ينمو فرع جديد، من أصول علمية، ويتلوه فى زمن غير بعيد إنشاء كراسى خاصة به فى جامعاتنا». ويبدو أنه

(٤) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

أصغى باهتمام إلى الصدى الأدبي القادم من الخارج، وهو صدى لم يكن، في عمقه، غير ترديد لصيحة رنت للمرة الأولى في المقاطعات الألمانية».

وقد ردّ هانز دفيس من جامعة جوتنجن على هذه الدعوة بطريقة حاسمة، في مقال عن «الأدب والجامعة» نشره في مجلة «الصدى الأدبي»، ورأى أن الوقت مبكر، ولم يحن بعد، لإنشاء كراس للأدب المقارن في الجامعات الألمانية، «إذ قبل أن نطالب بإنشاء هذه الكراسى يجب أن نهىء جامعاتنا لعدد أكبر ممن يهتمون بأدبنا نفسه، وبعد أن يتحقق هذا علينا أن نوجد في كل جامعة شخصية تعتبر تاريخ الأدب خطوة في طريق خدمة تاريخ الثقافة»، «وأن تعرف كيف تجعل من تاريخ السياسة والاقتصاد والأدب والموسيقا والفنون الجميلة الألمانية تاريخاً للخصائص الألمانية والفن في ألمانيا».

كان إلستير يتعاطف مع نظريات هانز، وعُدّ من أنصارها، ولو أنه اتجه إليها لأسباب خاصة به، فهو يرى أن مصطلح «التاريخ المقارن للأدب» خاطئ جداً، لأن منهج المقارنة يمكن أن يستخدم أيضاً في مجال الأدب القومي نفسه، إذ أن لويس بتر كان يفكر في «تاريخ عالمي للأدب»، ومن ثمّ يمكن لأساتذة فقه اللغة أن يدرسوه واقعاً. ولقد وُضع مصطلح المقارنة قياساً على الأبحاث اللغوية المقارنة، ليجعل تاريخ الأدب العالمي أكثر بهجة وجاذبية في عيون الإداريين من رجال الجامعات المختلفة، ومع ذلك، فإن هذا القياس يقوم على افتراضات خادعة، لأن الأبحاث اللغوية المقارنة تتضمن «استخدام المقارنة في دراسة السواهد اللغوية لعصر معين، والمراحل اللغوية لما قبل التاريخ، أو تلك التي تدخل في إطاره، وانطلاقاً منها فقط يمكن أن نقيم تطور اللغات المختلفة، وأن نفهمه، ويصبح ذلك مفيداً في محيط الرواية الشعبية في العصور القديمة، أو من خلال الفنون الشعبية كالأساطير والخرافات والحكايات».

يستحيل علينا الآن أن نحدد بدقة إلى أى مدى أسهم هجوم إلستير و هانز في أغلاق المجال أمام المقارنة كعلم جامعي، ذلك أن أيّاً من الجامعات الألمانية، في الواقع، لم تعر اقتراح بتر قبل الحرب العالمية الأولى، والداعى إلى إنشاء كراسٍ جامعية للأدب المقارن، أذنًا صاغية وتدرجياً خفت النقاش حول الأدب المقارن، ثم

تلاشى، ونسبه المتقفون. وعندما توقفت سلسلة «دراسات عن الأدب المقارن» عام ١٩٠٩، ومجلة الأدب المقارن في العام التالي له، حدثت هوة عميقة في تاريخ المقارنة الألمانية، وتحولت هذه إلى دراسة تاريخ الموضوعات بلا مشكلات، ثم ماتت، وتنوسيت تماماً.

وقبيل قيام الحرب العالمية الأولى، ١٩١٤ - ١٩١٨، كان هناك من يدعو إلى تاريخ للأدب بلا أسماء، وتاريخ للثقافة لا تحكمه حدود سياسية أو جغرافية، ولا حتى تسلسل تاريخي، فلما انتهت الحرب خضعت الحياة الأدبية الألمانية لتيارين متعارضين: تيار شعبي يُعنى بالأدب القومي، ويدفع به إلى مكان الصدارة، ويأمل أن تزدهر دراسته من جديد، حتى تراجع أمامه الآداب العالمية الأخرى. وتيار آخر مسالم، يعاف الغلو القومي، ويمجد التعايش الإنساني، ويحلم بولايات أوروبية متحدة، ويؤثر في الأدب المقارن أداة لتحقيق هذه الغاية. وقريبا من نهاية الثلاثينيات بدأ الاهتمام بالأدب المقارن في ألمانيا في نطاق محور ألماني فرنسي، على نحو ما صنع علماء الدراسات الرومانية في السابق، حين شغلت المقارنات حيزا ملحوظا من دراساتهم. وفي هذه الفترة وقف الباحثون الألمان بجهدهم عند القيام بتظاهرات متالية في مجملها حول مفهوم الأدب العالمي، وتعد من الوجهة التنظيمية باللغة السوء في تاريخ المقارنة الألمانية، ويقول عنها جوليوس بترسن في مقال له نشرته المجلة الألمانية الفصلية لعلم الأدب وتاريخ الفكر، عام ١٩٢٨:

«أنشأ الكثير من الجامعات الأجنبية في الخارج معاهد للأدب المقارن، أملاً في تحقيق تعاون عالمي، والوصول إلى إنساء منظمة ثقافية تشبه عصبة الأمم، وتكون وسيلة لتحقيق التفاهم والتقارب الثقافي والسلام بين الشعوب... وألمانيا ليست مُبعدة عن نطاق هذا التعاون، على الرغم من دورها السلبي نسبياً، وإنما تمثل حجر الزاوية في أي موضوع أساسي في مجال البحث المقارن. وقد انتزع منها مقامها الأول، فيما يبدو، في فرع من العلم خلقته هي نفسها، تماماً كما جاء عليها الدور في أن تضحي بمكانتها السياسية في عصور أخرى».

في هذه الفترة، أعنى العقد الثالث من هذا القرن، بدأت بعض الجامعات الألمانية تعير المقارنة اهتماماً أكبر، فأنشأت جامعتا ليزج وفورزبرج كرسيان

مساعدان للأدب المقارن، شغلها عالمان مهتمان بالدراسات الرومانية، وهما: فيكتور كليمبرير في الجامعة الأولى، و إدوار فون جان في الثانية، وكانت المحاضرة التي ألقاها إدوار فون في المسابقة التي أقامتها الجامعة لشغل هذا الكرسي، في ١ فبراير ١٩٢٧، عن «تاريخ الأدب الفرنسي ومقارنات أدبية»، ونشرتها المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية، ودون أن يتخلى نهائياً عن إطار الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي تبنى الدعوة إلى توسيع الموضوع ليأخذ وجهة أكثر قرباً من الأدب العام، كي ينتقل بعدها إلى «الخصائص الأساسية للفكر الألماني»، وأن غاية المقارنة «بناء الإطار التاريخي الذي نما بداخله المؤلف والعمل الأدبي»، ويجب ألا نقف بالإطار عند الحدود القومية، وإنما علينا أن نتجاوزها لتشمل العالم المعاصر كله.

وبعده بستة شهور تقريباً، أى في ٢٩ سبتمبر ١٩٢٧، ألقى جوليوس بحثاً هاماً في جامعة جوتينج بمناسبة «يوم فقه اللغة في ألمانيا»، حول موضوع: «تاريخ الأدب القومى أم تاريخ الأدب المقارن»، وفيه أعلن موت القضايا الموضوعية، وكانت حتى هذه اللحظة تحت حماية الناقد الفرنسي تين، لأن الفلسفة الوضعية ليست إلا «شكلاً من الفكر الغريب، الآلى، المناقض لجوهر الروح الألماني». وهذا القول ويحتاج لأيديولوجية أقل حدة فحسب، ليستخدم لغايات قومية، يذكرنا بابتعاد جوته ورفاقه في استراسبورج عن الفكر الموسوعى الفرنسي.

أما بترسن فقد دعا إلى تقسيم المواد التي ظل الأدب المقارن يهتم بها حتى أيامه على النحو التالى: تاريخ الأفكار، وتاريخ الأدب القومى والأدب العام. وألمح إلى أنه على الرغم من الاستقلال الذاتي للأدب القومية المختلفة، توجد مناطق عالمية وسيطة، هى ملك مشترك، ويمكن أن تكون مناط اهتمام علماء فقه اللغة إلى أى أدب قومى انتموا، وأما دراسة التأثيرات التي تتجاوز الأدب القومى، فيجب أن ينهض بها البلد المتأثر، وفي ضوء هذا الفهم فإن كتاب جوندولف عن: «شكسبير والفكر الألماني»، ينتمى إلى تاريخ الأدب الألماني، ويرى مع ذلك، «إن تتبع التأثير العالمى لكاتب بعينه يمكن أن يدرس مستقلاً، انطلاقاً من دراسة المؤلف نفسه»، وهذا المنهج مقارن، وتجميعى في الوقت نفسه، وربما ارتبطت نتائجه أخيراً بالمصادر أكثر منها بالأدب نفسه.

وقد اهتم بترسن بالأدب العام، وتاريخ الموضوعات، والبواعث، اهتم بها جميعا، وبدل أن يأخذ بنظرية «التأثير المتبادل» دعا إلى أن نجرب في المستقبل «الترتيب الداخلى لقضية التطور المقارن مرتبطا بالغاية» وهذا يتطلب أن نستبدل التركيب الأفقى لما هو معاصر، وما هو قديم، وروح العصر، بإمكانية الاتجاه التطورى القومى، وهو نفس الطريق الذى سلكته مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعديل مجلة الأدب المقارن التى تصدر باللغة الفرنسية.

وأخذ بترسن فى الاعتبار الاتجاهات التاريخية التطورية للأدب القومية المختلفة، ووجد منهج المقارنة ملائما لدراستها، ولدراسة الظواهر الأدبية ذات الصبغة العالمية، وبذلك يصبح تاريخ الأدب القومى مقارنا فى ذات مجاله.. عندما لا يحصر نفسه فى تمييز الأعمال الأدبية فى العصور السابقة وفكرها، مثل: عصر التنوير الألمانى، العاصفة والاندفاع، والكلاسيكية والرومانسية الألمانية، فى ضوء قوانين التطور، وإنما يضعها أيضا مؤلفة، واحدة بجوار الأخرى، كوحداث منغلقة على نفسها.

وأخيرا يرى بترسن، كما رأى هانز ديفيس قبله بربع قرن مع اختلاف الأسباب، أن اللحظة لم تكن لإنشاء كراسٍ للأدب المقارن فى الجامعات الألمانية وأن إنشاء مراكز للبحث الأدبى المقارن العالمى أكثر أهمية، لأن ذلك يفيد، على نحو أفضل، الأبحاث التى كانت تجرى فى ذلك الوقت.

وقد تحدث فارنر ملخ فى دراسة هامة عن الخطر الذى يودى إليه التجريد التاريخى والفكرى لمفاهيم العصور المختلفة المترابطة، عند تحليل المراتب الخاصة بها، مثل: العصر القوطى، والباروك، والكلاسيكية، والرومانسية، ويحجى هذا التجريد نتيجة المسافة التى توجد بين اللحظة الحاضرة والأسلوب التاريخى المتوهج، وأدى هذا إلى خلق مفاهيم زائفة، كمفهوم الرومانسية الهلينية، أو المذهب القوطى التعبيرى، ويحملنا التطرف أحيانا على تطبيق المصطلح الخاص بالأسلوب على الجوانب الإنسانية، فتحدث عن الرجل القوطى، أو الرجل الباروكى، وقد ناضل ملخ ضد استغلال هذه المصطلحات والإسراف فى استخدامها.

ويقدم لنا فايس أستاذ الأدب الرومانى، والتاريخ المقارن للأدب فى جامعة

توبنج، منذ عام ١٩٣٤، في مقال نشره في المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية عام ١٩٣٤، شكلا آخر لهذه التعميمات، وليدة المفاهيم الخاطئة لجوهر العلوم الفلسفية ذاتها، وهو مثل بترسن، يعتمد على مبدأ أساسى وضرورى، منهجيا وتقارنياً، كشرط جوهرى لمقارنة راسخة، وذات قيمة علمية، لدراسة خصائص الشعوب، ويرى أن فكر أى شعب جوهره، ولو ارتبط جدلا بالقطب المعارض. وكلا المفهومين يمثلان «شوكة.. لمن يأخذ بالفلسفة الوضعية فى أدق مفاهيمها، لأن كليهما يصدر عن مصادر غير معقولة، وغير قابلة للتفسير دائما، ولا يمكن أن تنشأ بيولوجيا أو اجتماعيا بالطريقة نفسها، والتي لا يمكن تجسيمها، لأن جذورها تضرب بعيدا فى أعماق ما هو دينى».

كيف يواجه التاريخ المقارن للأدب هذا الأفكار فى رأى فايس؟. إن روح العصر، فيما يرى، تخلق فى ديناميكية لا تتوقف أفكارا يمكن أن تتسع دائما، سواء كانت قديمة أم جديدة، وأن تتحدد ذهنيا، لأنها ذات قيمة عالمية، ويمكن أيضا أن تنتقل من شعب إلى شعب، وأن تصبح موضوع نقاش، ومن ثم فإن التاريخ المقارن للأفكار الأوربية يصبح فى نطاق الممكن تماما. والواقع أن روح أى شعب، وهو المصدر الوحيد لأى شعر حقيقى، ينعكس بالضرورة فى تاريخه الفكرى، وهو الخلية الأساسية فى أية مجموعة، ويختلف من شعب إلى آخر، وغير قابل للذوبان فى غيرها. وتصبح المقارنة ذات معنى حين تعرض لمشكلات ثقافية مفهومة منطقيا، أما حين ندرس عناصر غير منطقية، أو روحية، فإن المتخصص لا يمكن أن يقوم بدور الحكم. سواء كان متخصصا فى الدراسات الإنجليزية أم الجرمانية أم الرومانية، وبهذا يصبح الأدب المقارن مجرد علم مساعد، عليه أن يشكل نفسه طبقا لمكانه المناسب.

اتضح الاتجاه إلى إعطاء روح الشعب أهمية أكبر من روح العصر فى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهو اتجاه ذهب به النازية إلى أقصى غاياته، فأصبح لونا من التزمّت القومى البغيض، وفى مثل هذا الجو ما كان للأدب المقارن أن يتقدم أو يزدهر، كان صعبا أن يحدث هذا فى بلد يمنع عرض مسرحيات شكسبير، وموليير، وأونيل، وآخرين، ولا يسمح بأن تطبع أروع روايات أكبر الكتاب الروس أو الفرنسيين، وتم كل هذا فى إطار سياسة ثقافية توسعية تحاول أن

تظهر أن «ألمانيا فوق الجميع»، وأن العالم لما يتعود سيادتها، ولكنه سريعا سوف يستريح لها، وفي هذه الفترة لم تكن هناك مجلات متخصصة تعنى بالأدب العالمى أو الأدب المقارن فى البلاد التى تتحدث الألمانية.

وكان على الألمان بعد هزيمتهم الساحقة عام ١٩٤٥ أن يلحقوا جراحهم، وأن يبدأوا من الصفر، ولكن موت ماكس كومرل المبكر، وموت فرنر ملخ وهجرة عدد كبير من علماء الدراسات الرومانية ترك فراغا لم يكن ممكنا، ولا سهلا، أن يُملأ ثانية سريعا، وكل ما هنالك أن شيئا من القلق الفكرى الجديد أخذ يطفو فى المنطقة الألمانية التى تحتلها القوات الفرنسية، حيث أخذت فرنسا تطبق سياسة ثقافية بالغة الأهمية، وذات تأثير عميق فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، مهزومة وممزقة، وتركتها الحرب أكواما من الخراب والرماد والأنقاض. وهكذا بدأ كورت فايس يمارس فى مجال الرومانيات نشاطا دراسيا جديدا ومقارنا فى جامعة توبنج، ونظّم فى المدينة نفسها مؤتمرين دوليين، فى عامى ١٩٥٠ و١٩٥٨، تناولا بالدرس حالة الأدب المقارن وتطوره وازدهاره فى أوروبا وأمريكا، وأنشئ أخيرا فى جامعة جوتنبرج المنسية، فى مقاطعة ماينز كرسى للأدب المقارن، وجاء الأمر كما لو كان حلما متواصلا، وهو أول كرسى للأدب المقارن يُنشأ فى ألمانيا، واحتذى خطى كرسى الأدب المقارن فى جامعة باريس، وشغله الباحث الألمانى الشهير هاينى فريد ريش هيرث وتدين له المقارنة بأول عرض تجميعى لموضوعاتها، تاريخى ومنهجى، ويعادل فى ألمانيا ما بعد الحرب المقدمة التى كتبها كوخ للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعتمد دراسة هيرث فى الكثير من تفاصيلها على نظريات كوخ وإلستير ومعاصريهما، ومن ثم تعانى من فقدان الوحدة فى مفهومها، ويأتى تحديد المصطلحات عندها مائعا.

سار هيرث فى المرحلة الأولى من دراساته على خطى بترسن، فحاول أن يستبعد العوامل التاريخية فى دراسة الأدب، أو أن يقلل من شأنها فى أحسن الأحوال، وأن يؤكد على دراسة الموضوعات، وهى الشئ الوحيد الذى يشترك فيه تاريخ الأدب والأدب المقارن، إذ كلاهما يخدم الأدب، ومع ذلك فإن كلا منها يستخدم منهجا مستقلا، فمنهج الأدب المقارن لا يستهدف غايات تاريخية، وإنما يسعى وراء

الظواهر المتشابهة، يدرسها ويتعمق فيها، ويقارن بينها، ليخرج منها بالقوانين التي تحكم أوجه اللقاء وأوجه الاختلاف، وفَصَلَ أيضا بين المقارنة وتاريخ الثقافة، وبقية الاهتمامات الأخرى، لأنها تستبعد فيما يرى.. كل ما لا ينتمى إلى الفنون الجميلة».

وهيرث يرى أن المقارن يجب أن يهتم بالفنون الجميلة فحسب، وأن يقف عند دراسة النصوص المكتوبة، فهو لا يختص بدراسة الأغاني الشعبية أو الأساطير، أو الحكايات التي يتداولها العامة في أحاديثهم، حتى ما كان منها مكتوبا، ولكنه يصل بنا في نهاية بحثه إلى ما يناقض كل ما قاله بدءا، حين يرى أن الأدب المقارن «له طابع لغوى وسياسى واجتماعى، وليس جماليا فحسب»، وهكذا على الرغم من كل الجهود التي بذلها لإحياء الأدب المقارن في ألمانيا تناقض في أفكاره، وتردد في نظرياته، وكان ضارا أكثر منه نافعا.

وبعد موت هيرث تنوسى الأدب المقارن من جديد إلى أن جاء فلتر هولرير الأستاذ في جامعة برلين التقنية، فحاول أن يبعثه علما جديدا، وأن يجعل منه محور نقاش حاد، ويسط آراءه في عدد من المجلات المتخصصة، ألمانية وأجنبية، وفي عام ١٩٥١ ظهرت دراسته عن «مناهج الأدب المقارن وقضاياها»، في مقال كتبه بمناسبة المؤتمر الثانى للأدب المقارن، ويعكس آراءه، وقد احتذى فيها ملح ، و إرنست روبرت كورتبوس، وفيها دعا إلى أدب مقارن، أوربى في جوهره، ويقف بنشاطه عند العالم الغربى، ورآه أكثر واقعية في مواجهة مثالية الأدب العالمى، غير أن تفسيرات هولرير لا تحمل للأدب المقارن في الواقع إضافة باللغة الجدة بصفة مباشرة، وبخاصة عندما يحدد غاية العلم الذى يتحدث عنه بأنها: «دراسة العناصر الممتازة التى نلتقى بها أحيانا في الأدب، وإبرازها في الأدب الغربى، وأن نقارن بين علاقاتها الداخلية، وأن نضع يدنا على التعديلات الأكثر خفاء ونعومة»، وهى خطة تختلط فيها المواقف الحقيقية مع صوفية مزيفة، ومشكوك فيها علمياً.

وفى مقال آخر نشره هولرير بعد عامين من دراسته تلك، بعنوان: «الأدب المقارن منذ نهاية الحرب العالمية الثانية» أكد على أن ألمانيا ترفض الأدب المقارن بفهمه الدقيق، كما ترفض الأدب العام، وتفضل بدلا منها: «التاريخ المقارن للأدب الأوربية».

· باستثناء محاولة هرمان شنيدر في تطبيق المنهج المقارن على الأدب الوسيط، وجهود كورت فايس من أجل خلق أدب مقارن تنظيرا وتطبيقا، يمكن أن نعتبر هورست روديجير وخلف هيرث في كرسى الأدب المقارن في جامعة ماينز، ثم انتقل إلى جامعة بون، صخرة من النحاس يلوذ بها هذا العلم في حقل الدراسات اللغوية الألمانية. وإليه يعود الفضل في أن ألمانيا عادت فاحتلت مكانا هاما في مجال المقارنة العالمية، بفضل الدراسات التي نشرها، والمؤتمرات العالمية التي أسهم فيها، والاهتمام الذي يوليه لمجلة «أركاديا»، فهو ناشرها، وتنطق بأرائه، وحال رفاقه من أساتذة الأدب المقارن في الجامعات الألمانية، ومنهجها يعكس فكرة روديجير عن الأدب المقارن، وتحمل ملامح تكوينه كلغوى متخصص في اللغات القديمة وآدابها. وهو لا يلقي بالا إلى النقد الأدبي، ولا يهتم به كثيرا، وإنما وقف بجهد عند الموروثات الفكرية القديمة التي تعود إلى العصر الوسيط، وتعيش بيننا حتى يومنا هذا.

يمكن أن نستنتج من اتجاه مجلة «أركاديا»، وأبحاث روديجير فيها، أنه يفضل دراسة الأفكار القديمة الحية على الأبحاث التخطيطية المفصلة التي تطوف بكل أنحاء العالم، والمقالات التي نشرها عن العلاقات بين الآداب القومية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وكانت قصيرة، جاءت دون أبحاثه الأولى، ووعد بأن ينجز القسم الثانى من خطته، وهو يدرس «العلاقات المتبادلة بين الآداب السلافية والغربية، وبين الآداب الأوروبية وغير الأوروبية».

وفي عام ١٩٦٢ نشر روديجير أروع مقالاته، وأكثرها وضوحا ولمعانا، بين كل ما نشر في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية عن الأدب المقارن، وفيه يرى أن الأدب الأوربي بأوسع معانى الكلمة، يحدد مجال الدراسات اللغوية، ويتضمن دراسة التأثيرات القديمة، والوافدة من الشرقيين الأوسط والأقصى، وعليه أن يهتم بالصلة بين الأدبين الأوربي والأمريكي في عصرنا الحاضر. واستبعد دراسة الخيال عند الشعوب الأخرى، ودراسة تاريخ الموضوعات والبواعث مادامت تدرس بطريقة منهجية، ويفضل أن يستخدم مصطلح «انطباع» بدل مصطلح «تأثير»، لأن القوى الحية تتجسم في المفهوم الأول.

وأخيرا أعطى خطته طابعها الأخير، فركز على الموضوعات التالية بخاصة،

وأعطائها أهمية كبرى، وهى : دراسة ما تخلف من الآداب القديمة بيننا وأدب التوراة فى قمته، وتمثله الأسطورة، وفى أدناه وتمثله جنات الخلد، وتحليل دور ناقل القيم الأدبية، مع إعطاء أهمية خاصة لحركة الإنسية، وأخيرا العناية بالترجمة تطبيقا ونظرية، والعناية بثقافة المقارن، ويجب أن تكون كاملة، فيعرف اللغتين الإغريقية واللاتينية، فضلا عن اللغات الأوروبية الأساسية الحديثة.

وهذا المفهوم للأدب المقارن، ويراه كثير من علماء المقارنة الأمريكية محافظا، أدى إلى قيام مدرسة ألمانية مقارنة، تدعمها الكراسى التى أنشئت للأدب المقارن فى جامعات برلين، ودارمشتاد، وأكيسجران، وتومى إلى مستقبل متفائل، وليس ببعيد أن نعد بقية الجامعات الألمانية الأخرى إلى إنشاء كراسٍ للأدب المقارن خاصة بها.

● الولايات المتحدة الأمريكية :

يعود تاريخ الأدب المقارن فى الولايات المتحدة إلى الثلث الأخير من القرن الماضى، غير أن الدعوة إلى العالمية تسربت إلى الجامعات، وتجاوزتها إلى النوادى الأدبية، قبل ذلك بكثير، وإذا لم يكن ما أدت إليه أدبا مقارنا بالقطع، فقد كان فى أضعف الأحوال تيارات مهدت له، وتصب فى النبع الذى يؤدى إليه. وكان وراء هذه الليقظة جماعة أدبية، وجامعة شهيرة، ومجموعة من الكتاب والأدباء والمفكرين.

ففى العقد الرابع من القرن الماضى استيقظت الولايات المتحدة على صوت إمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢)، يدعو إلى ربط الآداب الأوروبية بعضها ببعض الآخر، بما فيها الأدب الأمريكى. وكان إمرسون كاتبا وفيلسوبا، يعيش زاهدا، ويلزم الريف موطنا، ولا يهبط المدينة إلا داعية أو محاضرا، وينتمى فى أسرة تجمع بين البطولة والتدين، وتضم القادة والرهبان، ولكنه جاء نشازا فى تقاليدها، فعاف الرهبنة، ورحل إلى أوروبا، والتقى بكبار مفكرها، اجتمع فى إنجلترا إلى كوليردج، وكيتس، ووردز ورث، وربطته صداقة ودود مع كارليل، لا نظير لها فى التاريخ الأدبى المعاصر، وكذلك الحال فى بقية العواصم الأوروبية.

كان إمرسون التمرّد حيا، تخلى عن الدين بفهمه التقليدى، وآمن بإله قدير

وروح أعلى، العالم تعبير عنه، ودعا إلى استقلال الولايات المتحدة دينيا وخلقيا عما كان عليه أجدادها فيما وراء المحيط، وانتهى إلى أن الدين «تجربة ذاتية، وخاصة، وداخلية»، ولكي يبرهن على إيمانه بما يدعو إليه تخلى عن انتسابه إلى الكنيسة. وفي عام ١٨٣٧ ألقى محاضرة في جامعة كمبردج بولاية ماسشوستس بعنوان: «دعوة إلى طلاب الولايات المتحدة»، حث فيها على استقلال الفكر الأمريكي، ودعا الأمة إلى التمرد واليقظة، وتحقيق شخصيتها، والتحرر من التبعية الإنجليزية في مجال الفكر. ولأنه كان محاضرا ممتازا وكل كتبه ألقاها محاضرات قبل أن ينشرها، ترك في جماهير الشعب الأمريكي أثرا بالغا، كما لم يحدث لها من قبل، وفتح أمامها الطريق واسعا لتقرأ الآداب الأخرى، أو تقرأ عنها، وهي مهمة سوف يقوم بها: نادى الكبار.

وبهم جماعة من المثقفين اتخذوا من الفكر وجهة، والتقوا مع إمرسون لتبادل وجهات النظر حول «الاتجاهات الجديدة في الفلسفة والعقائد والآداب»، ولم يكن لهم قانون مكتوب، ولا مذهب محدد، ولا يمثلون اتجاها معينا، وإنما تجمع بينهم الغاية وحدها، ولكل وسيلته، واتفقوا على بعض الأفكار العامة إطارا، مثل: وحدة الأديان في الجوهر، واحترام الفرد، وتمييز فكرهم بالتسامح والتفاهل، واحتقار التقاليد، وكل ألوان الاستبداد، وحين بلغت آراء الفيلسوف الألماني كانت الولايات المتحدة، استخلصوا منها نتائج عامة، لكي يشحنوا أفكار مواطنيهم، ويدفعوهم إلى التأمل، والخروج عن دائرة المسلمات، رغم أن أعضاء الجماعة أنفسهم يمكن أن يكونوا أى شيء إلا أن يوصفوا بأنهم ميتافيزيقيون.

وبلغ تفاؤلهم غايته حين اشتركوا في مزرعة جماعية أطلقوا عليها اسم «مزرعة الغدير»، تضم اتجاهات مختلفة، وأناسا يتفاوتون فيما بينهم فكرا وغاية، واتفقوا على الحياة فيها معاً، وأن يكون العقل والحياة الاجتماعية الفاضلة وسيلتهم للقضاء على الخلاف والنزاع وسوء الفهم، وأن يهدفوا إلى صهر المجتمع، والعالم بأسره، في أسرة واحدة سعيدة، يعيش أبنائها أخوة متعاونين، ويرون أن التخلي عن المؤسسات القائمة، وبناء النظام الاجتماعي على أسس جديدة محكمة، أمر ضروري لازدهار حياة دينية مخلص، وشيوع أخلاق فاضلة.

أنشأ جورج ربلى (١٨٠٢ - ١٨٨٠) المزرعة على بعد ثمانية أميال من بوستون، ولذا بها من يؤمنون بأهدافها، وهم أفضل المفكرين في مقاطعة إنجلترا الجديدة، أو من يتعاطفون مع أفكار دعائها، وآخرون آثروا أن يترددوا عليها دون أن يتخذوها مقاما. وكان العمل فيها جماعيا، يزرعونها سوياً، ويعيشون من خيراتها معاً، وينفقون ما تبقى لهم من الوقت في القراءة والكتابة والحوار، ولم يعهد التاريخ في الولايات المتحدة شيئاً شبيهاً بهذا، وظلت الحياة قائمة في المزرعة إلى أن احترقت عام ١٨٤٦، وعندما تفرق أعضاء الجماعة تركوا طابعهم في الأدب الأمريكى في أى مكان ذهبوا إليه.

وكان جورج ج. كورتيس (١٨٢٤ - ١٨٩٢) من رواد المزرعة، وعاش فيها قريبا من عشرة شهور، وكان أدبيا واسع الشهرة، وسياسيا لامعاً، وخطيباً مقوفاً، ورّحالة مرموقاً، وأسهم في إذكاء الجوّ العالمى، وشدّ انتباه القارئ الأمريكى إلى ما يجرى في بلاد أخرى، بكتابه عن رحلته إلى المشرق، وبدأها عام ١٨٤٦، وأمضى فيها أربع سنوات بين أوروبا ومصر وسوريا، وأودع انطباعاته عن رحلته إلى هذين البلدين العربيين في كتابين، صدر أولهما عام ١٨٥١ بعنوان: «ذكريات خواجه على ضفاف النيل»، وصدر الثانى بعده بعام بعنوان: «خواجه في سوريا»، وكلاهما طافح بخيال الشرق، وتناهى بالعادات المحلية، ينضح سخرية وخيالا، في عبارة مصقولة، ووصف نادر، ومغامرات طليّة، مما جعلها أحلى وأروع ما كتب.

والى جانب هذه الجماعة، فإن جامعة هارفرد في كمبردج لعبت دور ثغرى ثقافى. ولا يكون الحديث عن تاريخ الأدب كاملا في الولايات المتحدة إذا أغفلنا الدور الذى قامت به في إدخال ثقافة أوروبا وفنها إلى العالم الأمريكى، فقد كانت على امتداد أكثر من نصف قرن الثغرى الأدبى الذى تصل إليه المجلوبات الأدبية الخارجية، ومركز التوزيع في الوقت نفسه، والعاصمة الأدبية للعالم الجديد. وفيها أفضل من أى مكان آخر يمكن أن تتنسم جو البندقية، وأن تتعرف إلى أعمال عالقة الفن في العالم القديم، وتعود قيادتها لهذه الحركة إلى عدد من كبار الأساتذة فيها قاموا بدور المشجع والوسيط في الوقت نفسه.

ففى عام ١٨١٩ عاد إدوار إفريت (١٧٩٤ - ١٨٦٥) من ألمانيا واليونان، ولم يحدث أن بلغ أمريكى من الشهرة ما بلغه، ولم تجتبه بعد معاناة أو زمن، وإنما هبطت عليه من السماء، وهو فى التاسعة عشرة من عمره، وطبقت شهرته الآفاق، عالماً متعمقاً، وخطيباً مصقعا، وعُرض عليه كرسى اللغة الألمانية فى جامعة هارفرد، وهو فى الحادية والعشرين من عمره، فترك آثارا بلا حدود فى كل أولئك الذين اتصلوا به، ويقول عنه إمرسون ولما يزل طالبا: «لقد حاولت ألمانيا عبثا أن تقدم لنا النقد حتى عام ١٨٢٠، وهو العام الذى رجع فيه إدوار من ألمانيا، بعد غياب خمسة أعوام، فجاء إلى كمبردج بمعارف ثرية وباهرة، ما كان أحد أفضل منه يستطيع أن يأتى بها، وأن يهدى إلى روائعها، ويرشد إلى جلال بلاغتها، وكل الناس يستمعون إلى معارفه مأخوذين، كما لو كان فيلسوفا إغريقيا قدم من وراء التاريخ، وباشر على طلابه نفس التأثير الذى باشره بيركليس فى أثينا».

لقد حمل إدوار إفريت إلى أمريكا حياة ثقافية جديدة، وبفضل محاضراته فى الجامعة أخذت اللغة اليونانية، والأدب اليونانى، المكان الذى يستحقانه من عناية المثقفين والمفكرين، وبدأت الأعمال اليونانية الخالدة تأخذ طريقها إلى النشر، مترجمة أو فى لغتها الأصلية.

ولكن الشعب الأمريكى ظل، فى مجموعه، محدود المعرفة بالأدب الأوروبى إلى أن جاء إنريك لونجفيلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢)، ففتح كل الأبواب أمام التيارات الجديدة القادمة من وراء المحيط، وأصبح فى سن مبكرة، وفى زمن قصير، محور الجماعة، وروح العلماء والشعراء فى كمبردج، ولم يكن ابنا لها، ولا تلقى تعليمه فى جامعة هارفرد.

وُلد لونجفيلو فى بورتلاند بولاية مين، وكان جدّه الأعلى حدّادا، واستطاع بكثير من العمل، وقليل من التوفير، أن يحقق لواحد فقط من أبنائه العشرة أن يتعلم فى جامعة هارفرد، وكان هذا الواحد والد لونجفيلو، وقد درس الحقوق، وأصبح محاميا مرموقا، واستطاع أن يحقق لابنه طفولة سعيدة، وشبيبة محظوظة، فنشأ الابن فى جو ثقافى مصقول، تحيطه الكتب، وتقدّم له وسائل التربية، وفى الرابعة عشرة من عمره دخل كلية بودوين، وخلال حياته الجامعية واجه حيرة

مضنية ووقف حائرا على أبواب مستقبل مجهول، حين بدأ ينمو في أعماقه ميل قوى إلى الأدب، فوقف أبوه، وهو رجل عمل، في الجانب المقابل من رغبته هذه، وكتب إلى ابنه عام ١٨٢٤ يقول: «إن الحياة الأدبية سوف تكون باللغة الروعة بالتأكيد لمن يملك وسائل العيش، غير أن هذا البلد لا يملك ثروات كافية تغري، وتحمي، أناسا كل مهمتهم أنهم أدباء».

وهكذا واجه لونجفيلو مستقبلا قلقا وغامضا، ولا يبعث على الاطمئنان، فقرر في لحظة عجلة أن يحترف مهنة والده، ثم حدث فجأة ما دعاه إلى تغيير فكرته، ودفع به في الطريق الذي تمناه: لقد عُرض عليه وهو في التاسعة عشرة من عمره كرسى اللغات الحديثة، وكان قد أنشئ من قريب في جامعة بودوين، فقبله شاكرا وخجلا، لأنه رأى نفسه دون المهمة التي وكلت إليه، ولكنه لم يتردد، وأمضى ثلاث سنوات يعد نفسه لها، ويعمق دراساته اللغوية، في إسبانيا وإيطاليا وألمانيا، قبل أن يبدأ عمله.

وعندما عاد إلى وطنه قدم للقراء أول مؤلفاته، كتابه: «ما وراء البحار»، وفيه رسم صورة لأوربا الشاعرة، نضرة بهجة، كما يراها شاب سعيد وشاعر، أمضى طفولته في ضيعة ناعسة، وصباه بين حجرات مدرسة بسيطة، في مدينة مغمورة على الحدود، ولم يبق في جامعة بودوين غير أعوام خمسة، دُعى بعدها إلى جامعة هارفرد، ليشغل كرسى اللغات الحديثة فيها، ومرة ثانية، أثر قبل أن يتسلم عمله أن يعود مرة أخرى إلى أوربا وبقي فيها عامين، عاد بعدها ليشغل منصبه، وهو أعمق ثقافة وأنضج فكرا.

وفي هارفرد فتح الأبواب أمام الشعب الأمريكي لكى يتنسم أريج الشعر الألماني الفياض بالعاطفة والقوة، وقدم تراجمه الأولى لنصوص رائعة من الإسبانية والفرنسية والألمانية، في لغة إنجليزية عذبة ومصقولة، ونقل إلى قومه أفضل وأبقى ما في الثقافة العالمية، وترجم الكوميديا الإلهية لدانتى، ودرس ناقدا مستوعبا كل بيت فيها بمساعدة أدباء آخرين، وجاءت ترجمته قمة في باها: دقة وأمانة ووضوح، وجمع إلى جانب الثقافة الواسعة لطفًا حلوا، وروحًا سمحًا، وسخاءً في العطاء، فغزا قلوب مواطنيه منذ اللحظة الأولى، ولم يبلغ أمريكي، على أيامه، من الحب والشهرة.

ما بلغه، وبلغ تأثير كمبردج معه، والمجموعة الطيبة التي التفت حوله، قمته في الأدب الأمريكي، وظلت حتى موته المركز الأدبي الأول في الولايات المتحدة، وبيته مهبط الشعراء فيما وراء المحيط.

وشاء الله أن تكون أعوام لونجفيلو الأخيرة هادئة، يلفها حزن وقور عميق، إذ رأى زوجه تموت محترقة، أمسكت شمعة بردائها، فاشتعلت النار فيها، وأطفأت حياتها، ورآها تلفظ أنفاسها وسط لهيب النيران أمام عينيه، ولكن حزنه لم يتجاوز نبض قلبه، أو بريق عينيه، ولم يتسرب إلى قصائده أو كتاباته ما يبعث على المראה أو الكتابة في أعماق قارئه، وعندما توفي شمل الحزن الدولة كلها، وأحس الناس جميعاً أنهم فقدوا فيه صديقاً عزيزاً، وكانت كلماته الأخيرة مضيئة ومتفائلة: «من ظلام الليل يمضي العالم إلى النور، وحينما نمضي نحن سوف نلتقي بالفجر».

أولئك هم الذين مهدوا التربة للأدب المقارن في العالم الجديد، لكن شاكفور كان أول من اتخذ الخطوة الأولى على نحو واضح، فهو أول من ألقى محاضرات عن الأدب المقارن أو الأدب العام في جامعة كورنيل خلال عام ١٨٧١، ولم يسر أحد وراءه في نهجه، وعندما توفي عام ١٨٨٦ لم يخلفه أحد في هذا المجال. وظل الأمر على هذا الحال، إلى أن دعى لين كوبر L. Cooper ليعمل أستاذاً في الجامعة نفسها عام ١٩٠٢، ولأنه متخصص في الدراسات المتصلة بأرسطو كان لا بد أن يعرض لهذا الأدب أو ذاك، وأن يعرض لتأثير أرسطو في الأدب والمذاهب المختلفة، وبذلك نما الأدب المقارن علماً على نحو سريع، ولا نكاد نبليغ عام ١٩٢٧ حتى نجد له قسماً مختصاً به، يرأسه لين كوبر نفسه، وظل رئيساً له حتى عام ١٩٤٣، وعرض لتجربته في هذا المجال، وذكرياته المتصلة بهذا العلم، في كتابه: «تجارب في التربية»، وهو يكاد أن يكون ترجمة ذاتية له.

وفي الفترة نفسها نلتقى بالأستاذ جيلي داعية آخر للأدب المقارن، وظل ما بين عامي ١٨٨٧ و ١٨٨٩ يحاضر عن «النقد الأدبي المقارن» في جامعة متشجان، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة كاليفورنيا، وأنشأ بها قسماً للأدب المقارن عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمر طويلاً، فقد أدمج بعد ذلك بأربعة أعوام في قسم اللغة الإنجليزية

وآدابها بالجامعة نفسها. وفي رسالة منه إلى ناشر مجلة ديال، نشرتها في أول أغسطس ١٨٩٤، نضع يدنا على أول إصافة حقيقية لقضية الأدب المقارن في هذا الجانب من المحيط. فقد دعا فيها جيلي إلى إنشاء جمعية للأدب المقارن تملأ هذا الفراغ في تاريخ الأدب، واقترح أن يكون اسمها «جمعية تطور الأدب»، متأثراً في هذا بالنقاد الفرنسي برونيتير.

وفيها أيضاً أهاب بكل عضو من أعضاء الجمعية المقترحة أن يختص بدراسة نوع أدبي معين، أو حركة من الحركات الأدبية الهامة، وأن يكون هناك من يصنف الأجناس الأدبية، ويتعمق فيها، ويدرس تطورها واتجاهاتها، وإذا استحال قيام فرد واحد بهذا المجهود المضني الذي يتطلب البحث في مختلف المصادر، بمختلف اللغات، فلا بد أن يقوم به فريق متكامل من الدارسين والباحثين. ولكن دعوته أشبهت صيحة ضاعت في صحراء، ومرت بعدها ستون عاما كاملة، قبل أن تشهد الولايات المتحدة تأسيس: «الجمعية الأمريكية للأدب المقارن» (ACLA).

وفي العام الجامعي ١٨٩٠ - ١٨٩١، أنشأت جامعة هارفرد أول كرسي للأدب المقارن في الولايات المتحدة وشغله مارش لأول مرة، وكان يلقي ثلاث محاضرات أسبوعياً، موزعة بين الطلاب المبتدئين وطلاب الدراسات العليا، وتدور حول الأدب الأوربي الوسيط، لأن الأدب الحديث لم يدرس في أمريكا من وجهة نظر مقارنة إلا مع بداية هذا القرن. ولم يغفل مارش عن واقع العلم في وطنه، فوصفه في محاضرة له ألقاها في «جمعية اللغات الحديثة» في مدينة بوستون عام ١٨٩٦ بأنه: «نظرية لم تتبلور بعد في صورة نهائية وحاسمة، ومحدودة التطبيق إلى حد بعيد». ورسم صورة لمجالات الأدب المقارن، كما يراها، وكان فيها سخياً، فجعل مهمته الأساسية أن «يدرس ظواهر الأدب باعتباره كلاً شاملاً، وأن يقارن بينها، وأن يجمعها ويصنفها، وأن يبحث عن الدوافع ويحدد النتائج». وأعطى في نهاية بحثه تحديداً لماهية العلم حين أوجز مهمته في «دراسة الأصول الأدبية، وتطور الأدب وانتشاره».

على أن أول قسم حقيقي للأدب المقارن أنشئ في جامعة أمريكية أقامته جامعة هارفرد عام ١٩٠٤، وتولى رئاسته سكوفيلد، ومعه إرفنج بيبيت مؤسس اتجاه «الإنسية الجديدة neo-humanism»، وطوّفت شهرته بكل العالم الأدبي بوصفه

١٠٣

متخصصا في الدراسات الكلاسيكية. وفي عام ١٩١٠ أصدر سكوفيلد «دراسات من هارفرد في الأدب المقارن»، وهي سلسلة من الأبحاث المركزة بدأها جورج سنتيانا بكتابه: «ثلاثة من الشعراء الفلاسفة: لوكريتيوس ودانتى وجوته». وفي عام ١٩٤٦ تولى هاري لفين رئاسة القسم فأعاد تنظيمه من جديد، ثم خلفه بعد ذلك الأستاذ والتر كايزر.

وتجىء جامعة كولومبيا في نيويورك بعد جامعة هارفرد في الاهتمام بهذا العلم، فقد أنشأت قسما للأدب المقارن عام ١٨٩٩، ورأسه وود برى غير أنه ضم إلى قسم الأدب الإنجليزي بعد أعوام قليلة من إنشائه.

وسجل عام ١٩٠٣ خطوة حاسمة في تاريخ المقارنة الأمريكية، ففيه صدرت «مجلة الأدب المقارن»، وكانت أول مجلة متخصصة في اللغة الإنجليزية، ولو أنها توقفت عن الصدور في العام الذي ظهرت فيه، بعد أن صدر منها أربعة أعداد فحسب، وكان بين كبار كتابها: المقارن الفرنسي الشهير بلدنسيورج، والناقد الإيطالي الكبير بنديتو كروتشه، وكان اتصاله بهذه المجلة بداية اهتمامه بقضايا الأدب المقارن في مجلته «النقد»، وكان يصدرها في روما. وفي أول عدد منها عرض وودبري أفكاره عن الأدب المقارن، وهي ليست دقيقة من الوجهة المنهجية، واعتبر حجر الزاوية في الأدب المقارن دراسة «المصادر، والموضوعات، والأشكال، والبيئات، والموازونات الفنية»، وإلى هذا التقسيم التقليدي يجب أن نضيف وجهة النظر الاجتماعية. وجاءت نظرياته عن التأثير المتبادل بين الفنون سابقة لأوانها في أمريكا، كما أن بعض المصطلحات التي عرض لها في مقاله، مثل: عبقرية، أصيلة، روح، كلاسيكية، رومانسية، جاءت باللغة الغموض، غير محددة المحتوى، ولا تضيف أي جديد في بناء نظرية العلم.

وحق نهاية العقد الأول من هذا القرن لم تعرف الولايات المتحدة الأمريكية غير قسمي الأدب المقارن، في جامعتي هارفرد وكولومبيا، وأشرنا إليهما فيما سبق، وفي العقد التالي له أنشأت جامعة كاليفورنيا قسما بها عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمر غير أربعة أعوام، وأنشأت جامعة تكساس أيضا قسما للأدب المقارن عام ١٩١٩، ثم لفظ أنفاسه عام ١٩٢٦، أي أن كلا القسمين كان قصير الحياة سريع الزوال.

ويمثل الدرس الافتتاحي الذي ألقاه تشاندلر في جامعة سنسيناتي، حين عُيِّن أستاذًا للأدب المقارن عام ١٩١٠، أهم الوثائق الأدبية المتصلة بالأدب المقارن، في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى، ولو أن نظريته، مثل نظريات الذين سبقوه، ليست لها إلا قيمة تاريخية فحسب، فهو يرى أن الأدب المقارن يجب ألا يقف عند الأعمال الأدبية وحدها، وإنما عليه أن يتجاوزها، وأن يعدّ نفسه علمًا مساعدًا لعلم «الاجتماع المقارن»، أو «علم النفس المقارن»، مما يتجاوز نطاق الأدب المقارن ليدخل في «علم الاجتماع الأدبي»، وهي فكرة دارت براءوس المفكرين الأنجليز، أمثال بوسنت في نهاية القرن التاسع عشر. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية اتسع مجال هذا العلم، وثبتت أركانه، واتضحت معالمه، على يد جورج لوكاش الناقد الماركسي، وشوكنج في الولايات المتحدة، وروبير اسكرابي في فرنسا، وكلاهما بالطبع غير ماركسي.

ويرى تشاندلر أن مهمة الأدب المقارن الحقيقية يجب أن تقوم على دراسة الموضوعات، والنماذج، والبيئة، والأصول، والتأثيرات، والانتشار، وهو منهج خليط. مما دعا إليه كل من مارش وودبري. ولكنه لم يقف بالأمر عند هذا الحد، فأضاف إليه دراسة عصور الأدب وحركاته، ومشكلاته الجمالية، وقوانين النمو الأدبي، لمعرفة قوانين الوراثة التي يخضع لها، وذلك في نطاق الأدب القومي نفسه، لأن الأدب لا ينتسب إلى عالم الجمال وحده، وإنما تضرب جذوره بعيدا في عالم الأحياء أيضا، وعلى الرغم من كل النوايا الطيبة التي يمكن أن يوصف بها تشاندلر، وأنه فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب المقارن ليحتل هذه المساحة الشاسعة في عالم الإبداع والفكر، فإن ضرره كان أكثر من نفعه في مجال بناء العلم على نحو منهجي.

بعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ أخذ الاهتمام بالأدب المقارن يأخذ خطًا تنازليا، ولم يعد يعنى غير عدد قليل من الطلاب الأمريكيين، وكان مفهومهم لمحتواه شاحبا، فاعتبروا دراسة المسرحى الداغركى أبسن أدبا مقارنا، لمجرد أنه كاتب عظيم ينتمى إلى بلد صغير، دون أى تفسير آخر، وبلغ بهم الأمر حد الخلط بين مصطلحي «الأدب المقارن» و «الأدب العام». وفي تلك الأعوام عانى الأدب المقارن في الولايات المتحدة ما عاناه في أوروبا من مشاكل التطور، وتحديد

مصطلحات: «الأدب العام» و «الأدب العالمي» و «الأعمال الخالدة»، و «الإنسيون Humanities» وكان المقارن الفرنسي فيلاريت شال على حق حين قال: «إن الحد الفاصل بين «الأدب العام» و «الأدب المقارن» ليس دقيقا دائما في الولايات المتحدة، ويحدث أنهم يستخدمون المصطلح الثاني بدل المصطلح الأول في بعض مناهج الدراسة دون أن تتغير مادة الدرس نفسها على نحو ملحوظ، وأنهم يدرسون الأدب المقارن في نطاق دراسة اللغويات المختلفة، دون أن يطلقوا عليه اسما محددًا، وأن هناك من الأساتذة من يسمى نفسه: أستاذ الأدب العام».

ووسط هذا الاضطراب الذي شهدته أعوام ١٩٢٠ - ١٩٣٠، كانت تجي من وراء المحيط أصوات منعزلة، وخافتة في البدء، تحمل أصداء محاولات تبذل هناك لبناء أدب مقارن على نحو علمي ومنهجي، وفي عام ١٩٢٦ كتب كامبل دراسة بعنوان: «ما الأدب المقارن»، يقول فيها: «يثير مصطلح الأدب المقارن» الانفعال، ويعجب به الهواة كثيرا، وكما هو متوقع فإن دراسة ذات عنوان وصفي كامل يمكن، خلال طريق قصير وسريع، أن تكون طريقنا إلى تقييم فطن لكل أنواع الأدب الحديث الهامة، وربما نظر الدارسون إلى هذا المصطلح بعين الشك والارتياب، وقد يرون أن احترام الاهتمام بالأدب المقارن لون من التهور الثقافي، ويعتقدون أن المزايا الخاصة التي ينسبونها إليه، تتناثر تماما في مناهجها وأهدافها مع كل ما ورثناه في دراستنا العلمية للأدب».

غير أن كامبل لم يستطع على امتداد عرضه كله أن يعطي هذا الموقف مزيدا من القوة، وجاء تحديده متسا بالغموض، وكان على التأكيد يفند نظرية وودبري الذي يرى أن من الممكن القيام بدراسات مقارنة في نطاق الآداب القومية نفسها، ومع ذلك أشار كامبل إلى شيء من أصول الأدب المقارن، كالبحت في أصول الشعر، ودراسة المأثورات الشعبية، والأساطير المقارنة، وهو يتكئ في هذا الاتجاه على العالم الفرنسي جاستون باري، ويلتقى تماما مع أفكار برونيتير حين يقول: «لا يحتاج المرء أن يؤكد مع تين أن الأعمال الأدبية الحديثة نوع من التسجيل الآلي «للسلالة، والبيئة، واللحظة»، وأعتقد أن أي أديب لا يستطيع أن يحرر نفسه من محيطه الاجتماعي وروح عصره».

وحتى لو قبلنا تحديد كامبل لوجهتى النظر هاتين، ولا يمكن الفصل بينهما وبين مفهومه للأدب المقارن، لا يمكن أن نغض البصر عن رداءة منهجه، وربما قلل من سؤئه أن نلتقى به في نهاية الدراسة وهو يصرح بأن الغاية الحقيقية من الأدب المقارن تتركز في البحث عن نقاط اللقاء، وأن تتجاوز مواطن الاختلاف، وأن تجد حلاً للمشكلات المتعلقة بالأصالة الأدبية، ومهما يكن من شيء، فقد أخذ الحوار حول الأدب المقارن يفقد توهجه في الولايات المتحدة تدريجاً، إلى أن بلغ الحضيض عام ١٩٣٦ على يد جماعة من المتخصصين شغلوا بمقالاتهم وأفكارهم عدد من مجلة Books Abroad، وفيها بذلوا جهداً مضنياً، وعابتا، في البحث عن الأب الحقيقي للمقارنة.

يمكن القول إن الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥، وجهود السلام بعدها، أعطت الأدب المقارن، وكان على وشك أن يُنسى تقريباً، حياة جديدة، ودفعت به إلى عصر من الازدهار والتوهج، وقد عادت جامعة ييل ففتحت أبوابها عام ١٩٤٨، وجامعة إنديانا عام ١٩٥٤، بعد أن ظلتا مغلفتين طوال الحرب العالمية الثانية ولسنوات بعدها. وفي عام ١٩٤٢ بذل آرثر كريستى جهداً كبيراً لدى «المجلس القومي لأساتذة اللغة الإنجليزية» لكى تعنى بهذا العلم، وفعلاً قرر المجلس إنشاء «جمعية الأدب المقارن» لتشجيع دراسة الأدب العالمى بعامته، والأدب المقارن بخاصة، في المدارس والمعاهد والجامعات، وكان هذا العمل أول خطوة جادة لدعم البحث المقارن، ورفع معنويات الباحثين في هذا المجال، وكانوا يجتهدون في مراة الزهد البالغ فيهم، ويشعزون بالغبن الشديد الواقع عليهم، أمام الدارسين في بقية أقسام اللغات.

كان كريستى ابناً لمبشر يعمل في الصين، وأمضى طفولته وصباه في آسيا، وعند انتهاء دراسته أصبح أستاذاً للغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا، خلال أعوام ١٩٣٠ - ١٩٤٥، وفي عام ١٩٤٢ أنشأ «مجلة الأدب المقارن»، لتعبر عن نشاط جمعية الأدب المقارن. ومن الرسالة التي وجهها إليه روزفلت رئيس الولايات المتحدة في تلك الفترة، وتحدث فيها عما يدعى بمعاهد الفن الحر، وحرية

تداول الفن، ونُشرت في العدد الأول من المجلة، وكذلك من مساهمة الكاتبة الصينية بيرل بيك، اللاجئة إلى الولايات المتحدة، بمقالها «قيم الأدب»، وصلاتها المعروفة بدوائر المخابرات، ندرك أن وراء الجمعية والمجلة والقضية لعبة سياسية متبوهة، ويمكن القول، دون أن نتجاوز الصواب، أن المخابرات الأمريكية كانت تحرك ذلك كله من وراء ستار، وأن هذه المظاهر لم تكن نشاطا أدبيا خالصا.

وقد عاشت المجلة أربعة أعوام، ١٩٤٢ - ١٩٤٦، وصدر منها ثلاثون عدداً، ورغم الاهتمام الذى أيقظته بين القراء المثقفين لم تبلغ مستوى المجلات العلمية المتخصصة، وتضمنت الأعداد التى صدرت منها مقالات متفرقة عن المقارنة الأمريكية، وموقفها الحالى، ودورها فى المستقبل، والآمال الطموحة فى القيام بتصنيف المصادر، ودراساتها، ونشرها، وقدم كريستى نفسه، فى العدد الأول من المجلد الثالث، خطة مفصلة لتنظيم هذا العمل الجماعى وتنفيذه، وقائمة بالمعاونين فيه، ولكن الخطة لم تتحقق كاملة، وما نُفذ منها فعلا كان مجرد دليل للأدب العالمى، نشره «المجلس القومى لأساتذة اللغة الإنجليزية» عام ١٩٦٦، بعنوان: «دليل المدرس إلى الأدب العالمى»، ومخصص للمدارس الثانوية.

وعندما توفى كريستى عام ١٩٤٦ توقفت المجلة عن الصدور، غير أن الأدب المقارن وجد الملاك المنقذ فى شخص فريدريش، وهو سويسرى المولد، اتخذ من الولايات المتحدة مقاما، وعمل فى جامعة هارفرد، ثم تركها عام ١٩٣٦ إلى جامعة الدولة فى كارولينا الشمالية، وتضم قسما للأدب المقارن منذ عام ١٩٢٥. وقد رسم فريدريش خطته لإصلاح مناهج دراسة الأدب المقارن فى دراسة بعنوان: «واقع الأدب المقارن»، ودارت حولها مناقشات هامة، استمرت وقتا طويلا. ولم تقف هذه الخطة عند جامعة كارولينا الشمالية وحدها، وإنما اتسعت فشملت كل الجامعات الأمريكية. وفى هذه الدراسة ركز على ضرورة إعداد مقارنين مقتدرين على مستوى قومى وبدعوة منه أضافت «جمعية اللغات الجديدة» عام ١٩٤٨ إلى مجموعات الأدب المقارن السبعة التى تهتم بها، وهى: النثر الخيالى، والأدب الشعبى، والأدب الذى يتصل بالملك أثر وعصره، وأدب عصر النهضة، والإنجليزى الفرنسى،

والإنجليزى الألمانى، والفرنسى الألمانى^(٥) ثامناً للأدب المقارن كجهاز أعلى، واختط له فريدريش برنامجاً ينهض على أربعة أسس، ومضى ينفذه على امتداد عقد من الزمان، وما إن حقق هدفه حتى انسحب إلى مجال آخر لكى يفسح الطريق أمام باحثين آخرين من الشباب .

وفى عام ١٩٤٩ أصدرت جامعة أوريغون العدد الأول من مجلتها «الأدب المقارن»، وبعدها بعام نشرت جامعة كارولينا الشمالية كتاب «مصادر الأدب المقارن»، تأليف بلد نسبرجه وفريدريش، و«حوليات الأدب المقارن والأدب العام»، وظهر المجلد الأول منها عام ١٩٥٢، وظلت تصدر سنوياً بإشراف فريدريش نفسه حتى عام ١٩٦٠، حيث أصبحت تصدر من العام التالى عن جامعة إنديانا، وإشراف الأساتذة العاملين فيها. وشهد عام ١٩٥٤ صدور كتاب فريدريش، بالاشتراك مع مالونى عن: «موجز الأدب المقارن من دانتى إلى أونيل»، وتأسست فى العام نفسه «الرابطة الدولية للأدب المقارن» فى أكسفورد، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٨ فى تشابل هيل، وهو مقر جامعة كارولينا الشمالية.

وفى نهاية الخمسينات تقدمت المقارنة الأمريكية خطوة إلى الأمام، فقد دعا بلوك، وهو سوربونى التكوين، إلى إنشاء جمعية وطنية من المتخصصين فى الدراسات المقارنة، وظهرت إلى الوجود عام ١٩٦٠ كفرع من المنظمة العالمية، وانضم إليها عدد كبير من الدارسين يتجاوزون الثلاث مئة، والتقوا فى ثلاث مؤتمرات أدت إلى نتائج طيبة، عُقد أولها فى نيويورك عام ١٩٦٢، وعقد الثانى فى كمبردج بولاية ماسشوستس عام ١٩٦٥، والثالث فى بلو منجتون بولاية إنديانا عام ١٩٦٨، وتوالت اجتماعاتها بعد ذلك، مرة كل ثلاث سنوات فى إحدى الجامعات الأمريكية، واتخذت من مجلة «أخبار الأدب» منبراً لنشر أفكارها، رغم أن المجلة لا تصدر بانتظام.

يمكن القول إذن إن الدراسات المقارنة شهدت لحظة توهج فى الولايات المتحدة

(٥) أضيف إليها عام ١٩٦٧ مجموعة أخرى خاصة بالعلاقات بين الآداب السلافية الغربية.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حتى أن كل معاهد الدراسات العليا وجدت نفسها مندفعة إلى مجارة روح العصر، وكل عام جامعي يشهد إنشاء أقسام جديدة أو حلقات دراسية متخصصة في الأدب المقارن، ومن وجهة نظر إحصائية خالصة تحتل جامعة كاليفورنيا في بركلي المكانة الأولى، وتليها جامعة نيويورك، ثم جامعة إنديانا.

وازدهرت المجلات المتخصصة أيضًا، فأصدرت جامعة ميرلاند عام ١٩٦٣ مجلة «دراسات في الأدب المقارن»، فصلية تصدر كل ثلاثة شهور، ولكنها منذ عام ١٩٦٧ تصدر عن جامعة إلينوى، والأعداد الأولى منها لا تضيف شيئًا ذا أهمية إلى الأدب المقارن، فقد خصصت عددًا كاملاً لدراسة حاضر النقد الأدبي في البلاد الأوربية والأمريكية، وعدداً آخر لتحليل العلاقة بين الأدب والدين. وبرعاية جامعة غرب متشيجان صدرت مجلة «الدراما المقارنة»، ومحتواها يترك مجالاً واسعاً للتمني، ومع نهاية عام ١٩٦٧ ظهرت في شيكاغو مجلة «النوع الأدبي»، واتجهت إلى دراسة الأنواع الأدبية نظريةً وتاريخاً، وعن جامعة فرجينيا صدرت مجلة التاريخ الأدبي الحديث.

وفي عام ١٩٦٢ ظهرت أول مجموعة من المقالات المتخصصة عن الأدب المقارن بعنوان: «الأدب المقارن: منهجه وآفاقه»، وكل محرريها ما عدا واحداً من أساتذة جامعة إنديانا، واشتمل على موضوعات: «فن الترجمة»، و «الأدب وعلاقته بعلم النفس»، و «علاقة الأدب بالأفكار العامة السائدة»، و «علاقة الأدب بالفنون» و «الآداب الآسيوية». ومع نهاية عام ١٩٦٧ صدر كتاب كورستيسوس: «مدخل لدراسة الأدب المقارن»، وهو لون من الدراسات الموجزة، على نحو ما صنع فان تيجيم وجويار الفرنسيان في كتابيهما، ولكنه لم يحقق الشروط الجوهرية التي تتطلبها دراسة موجزة مركزة، فوقف طويلاً عند تاريخ الأدب والنقد الأدبي، والتيارات السائدة فيها، وصنع الشيء نفسه حين عرض للتقليد والتوافق، ثم مر بالمشكلات المنهجية عجباً ومختصراً، أو لم يعرض لها على الإطلاق. وشهد عام ١٩٦٨ كتاباً آخر هاماً، بعنوان: «المقارنون يعملون: دراسات في الأدب المقارن»، وقام على نشره كل من: ستيفن نيكولز ورتشارد فاوولز. من جامعة وسكنسن،

وتتميز بدراسة هامة للناقد الأمريكي الشهير رنيه وِلِك، تناول فيها عبارة الأدب المقارن، مدلوها ومفاهيمها عبر العصور، وفيها يؤكد أن الأدب المقارن هو الذى يستطيع أن يد فى أبعاد الأدب، وأن يفتح الآفاق أمامه، ويرد إليه صولته وعنفوانه.

وثمة دراسات أخرى، موجزة وكثيرة، ولا يتوفر فى أى منها ما هو ضرورى من الشروط العلمية، لأن الرياح المواتية التى استطاعت أن تدفع أشرعة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، حرّكت سفنا أخرى ليس فى مقدورها أن تبهر فى المحيطات العالية، وقد انتشرت كراسى الأدب المقارن وكثرت، دون أن يهتم أحد باقتلاع الطفيليات الضارة، والحشائش المتسلقة التى تعوق حركة سير العلم، فكان هناك من يعتبر الأدب المقارن فرعاً لا ينفصل من فقه اللغة، أو جزءاً لا يتجزأ من النقد الأدبي، وأفكاراً أخرى تجاوزها الزمن وحركة العلم نفسه.

● مناهج المقارنة فى الولايات المتحدة:

تجىء دراسة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، وفى العالم كله تقريباً، على ضربين: تتبع تاريخ العلم، وتطوره، ومناهجه، ومقدار إسهام كل أمة فى دفعه إلى الأمام، ثم الدراسات التطبيقية، وتختلف من أمة لأخرى، تبعاً للغاية من دراستها. والضرب الأول لا يكاد يختلف، والثانى يتنوع بقدر، وقد يكون مفيداً أن نلقى نظرة على جانب من المناهج التطبيقية فى المعاهد والجامعات الأمريكية، وهم يحسنون التطبيق حقاً، وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار الامكانيات المتاحة لهم، من وفرة المصادر وتوفرها، واطمئنان الأساتذة وكفاءتهم، وقلة الطلاب واستعدادهم، وكثرة الأعمال المترجمة إلى لغتهم، وقبل أن نعرض لهذا المنهج يجدر أن نشير إلى أنه أقرب إلى الأدب العام منه إلى الأدب المقارن، سواء اعتبرت الأول علماً مستقلاً، أو فصلاً من الثانى.

فهم يدرسون الملحمة: نشأتها، وطبيعتها، وغايتها، وعناصرها، والنظريات المتصلة بها، ثم يتتبعون الملاحم الكبرى منذ بدأ الإنسان يخط بالقلم، أو يروى سلفاً لخلف ما أعجبه من أدب، ويقارنون بين الملاحم مصنفة: قومية ودينية، أو شرقية وغربية، أو بين اثنتين منها فحسب، أو عدد منها. ويحاولون أن يتعرفوا بدءاً

إلى عناصرها كما حددها أرسطو، وهي: الحدث، والشخصيات، والفكرة، والأسلوب.

والحدث لابد أن يتصف بالوحدة: موضوعا، وزمانا، ومكانا، فلا تشتمل الملحمة على اتجاهين، أو يجرى بحوادثها تياران متوازيان، وأن يكون الشاعر بالغ الحد في العظمة والغرابة، فإذا توغل في الغرابة أحاطها بالظروف التي تبين إمكان وقوعها، والوحدة لا تحول دون اشتغال الملحمة على أشياء إضافية غريبة، بشرط أن تكون لها مناسبة، وأن تكون هذه المناسبة هادئة وسط الزواجر التي تثيرها الملحمة، ولا بد أن يكون للحدث ابتداء، ووسط هو العقدة، ونهاية، وفيها يحىء حل العقدة. وفي الابتداء يمهّد الشاعر بأبيات قليلة، تختلف من ملحمة لأخرى، فالإلياذة لهوميروس تبتدئ بتمجيد أخيل وبغضه، وبالألام التي تعانيها الأمة اليونانية، ولكنها تتكون - في العادة - من صلوات يقدمها الشاعر للآلهة، ويستعين بها على مشروعه الضخم، وتاسو الإيطالي، ١٥٤٤ - ١٥٩٥، يبدأ ملحمة «أورشليم المحررة» باستدعاء الآلهة: أنت يا من تسكن الأولمب، إليك يا من جبهتك مجلّلة بالنجوم الخالدة، أشعل في نفسي قبساً من قوتك الجبارة الخالدة، وزين ملحمتي، واغفر لي إذا جملت الحقيقة، ووشيت أشعاري بفاتن من بدائع خلقك. ويتوجه فولتير في ملحمة «هنرياد» بالدعوات والصلوات للحقيقة، يسألها أن تنشر على كتاباته القوة والروح.

والعقدة، وهي الوسط، مجموع العقبات التي يصادفها البطل في طريقه حتى يصل إلى التغلب عليها، ويجب التفرقة بين العقدة الأصلية مثل غضب أخيل، والعقدة الثانوية مثل غضب العواصف، والفيضانات التي تثير الخوف، ولكنها تبعث الحيوية في الأحداث، وتطور العقدة له طريقان: أن يتتبع الشاعر الحوادث حسب تاريخها، ويلجّ عليها واحدة وراء أخرى، كما فعل تاسو أو يلقي بنفسه في قلب الحوادث، ويتحدث، أو يترك أبطاله يتحدثون عنها، كما فعل الشاعر الروماني فرجيل، ٧٠ ق م - ١٩ م، في ملحمة الإنيادة، ومع الأولى تعتبر الملحمة بسيطة، وفي الثانية تكون دراما. ويكون حل العقدة بانتصار موفق يدركه البطل بخروجه من المآزق العديدة التي وضعه فيها الشاعر، ويجب أن يكون الحل طبيعياً، ومفاجئاً، وغير متوقع.

والشخصيات قد تكون من البشر أو الجن أو سكان السماء، وتحدث نفسها أو كما يتحدث الناس، و البطل هو الشخصية الرئيسية في الملحمة، يديرها بفكره وشجاعته وعبقريته، مهاب وقوى، ليس الشرّ خالصاً ولا الخير مصفى، وإنما يجيئ في موضع وسط بين النقيضين، وعندما يرتكب الخطأ لا يكون ذلك عن طويّة فاسدة غلب عليها الشر، وإنما لضعف معين في شخصيته يجبر عليه المصائب والويلات، وبقية الشخصيات التي حوله تذهب كل واحدة منها بفضيلة أو رذيلة معينة، فهذا يتصف بالحرص، وغيره بالبخل، وآخر بالتهوّر والاندفاع، وغيره بالتأني والحكمة.

أما الغرائب التي تشتمل عليها فكانت من الآلهة والشياطين، والسحر والأرواح، مما كان اليونان يعتقدونه في جاهليتهم، فلما جاءت المسيحية، ولا تؤمن بسنيء مما سبق، حلّ مكانها القديسون والصالحون ومعجزاتهم، وفي العصر الحديث حلّت مكانها الأفكار العلمية والفلسفية، والفضائل الإنسانية من العفة والنزاهة والتضحية، والرزائل من الخيانة والضعف والكذب، على نحو ما نجد في ملحمة «هنريات» لفولتير.

وغاية الملحمة لا بد أن تكون خلقية فتمثل الفضائل في سموها، والرزائل في انحطاطها، وأن توظف فينا أكرم الانفعالات، وهي تعرض أمام إعجابنا ببطلها الذي لا تقهره المحن، ولا يغلبه الأعداء، ويستطيع أن يحقق مشروعه وآماله رغم كل العقبات، لأنه مؤيد من وراء قوته بالعناية الإلهية ترعاه.

ويجب أن يكون الأسلوب قوياً، حيّ الصّور، طنان العبارة، ولغتها الشعر، ولا تؤدي بغيره، ولو أن فينلون، ١٦٥١ - ١٧١٥، في روايته «مغامرات تلياك»، وشاتوبريان، ١٧٦٨ - ١٨٤٨، في روايته «الشهداء»، كتباً بنثر كله شعر، أو بشعر منشور إذا شئت. وتتعاورها تقلّبات قوية، فتجرى الأحداث فيها على غير ما يشتهي البطل، فتقلب به الحال من النعيم إلى الشقاء، ومن السعة إلى الضيق، ولا تظهر فيها شخصية المؤلف، فلا يعرف له رأى معين، ولا يفضل شخصية على أخرى.

ويمكن أن يدرس الباحث عدا النقاط التي أثارها أرسطو والنقد القديم قضايا كثيرة معاصرة، مقارنة بينها في الملاحم المختلفة، مُعللاً ومُنظراً، مثل: الاعتماد على

الآلهة والتناس العون منها، والتجوال عبر الآفاق، والرحلة إلى العالم السفلي، ورفع شأن الأسرة، وجاذبية الديانات والتشوق إلى المهدي المنتظر، والأسلوب والمحسنات البديعية، والبطل وأنداده ومولده على غير المعهود في المواليد، وبحور الشعر وأوزانه، وزمن الملحمة، وتوافق نهايتها مع أحداث التاريخ المسجلة، وتقبل البطل مصيره بعد أن كان يعتقد أنه فوق هذا المصير، والمقارنة بين أبطال الملاحم المختلفة.

وفيا يتصل بدراسة الملاحم نفسها يبدأونها بأقدم ملحمة عرفها التاريخ، وهي ملحمة جلجامش وهي ملحمة آشورية بابلية ترجع إلى عام ألفين قبل الميلاد، وتدور أشعارها القصصية حول البطل جلجامش الذي كان مستبداً، ثم صادق رجلاً من العامة. ومن أهم أجزائها قصة الفيضان البابلية، ووصف عالم ما بعد الحياة، ويقال إنها مأخوذة عن قصيدة سومرية، وقد اهتم العراق في نهضته الثقافية الأخيرة بالملحمة فنشرها من سنوات، وبدأ الوعي بها يحتل مكاناً من قلوب النقاد، ولكن الطريق إلى درسها وتحديد مكانتها وتتبع مصادرها لما يزل طويلاً.

وتليها ملحمة رمسيس الثاني، من ملوك الأسرة التاسعة عشرة، وعاش في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، وقاد الحروب المظفرة في سوريا ضد الحيثيين على امتداد أعوام طويلة حتى انتصر عليهم في موقعة قادش الحاسمة، ووصلتنا قصيدة طويلة نسبياً تقص بطولات الملك، وتصوره وقد أخذ «يطلق سهامه عن يمينه، ويحصن يساره، وعندئذ انقلبت عربات الأعداء البالغ عددها ٢٥٠٠ عربة بخيولها، وكان الجنود الفزعون خوفاً عاجزين عن استعمال أيديهم في القتال، وقلوبهم تضطرب في صدورهم، فلا يعرفون كيف يصوبون أو يقبضون على السيف، وألقى بهم الملك في الماء، والجند الذين كانوا يزحفون على بطونهم لم تقم لهم قائمة. وارتد كل الملوك أعدائه مهزومين، ومبهورين من فرط شجاعة فرعون، ويصبحون: «لِينْجُ بنفسه من يستطيع!»، وجرى جلالته وراءهم مثل العقاب، وهجم عليهم خمس مرات مثل بعل في أوج عظمته، وأحرق حقول قادش حتى تضيع معالمها، ويمحو أثر المكان الذي وطأته أقدام جموعهم».

ثم إلياذة هوميروس، وتعود إلى حوالي عام ٨٥٠ ق. م، ونُظِّمَتْ في حروب طروادة

وبناسبتها، وموضوعها غضب أخيل لما لحقه من إهانة على يد أجا ممنون القائد العام لليونانيين في حصارهم طروادة، ونتائج هذا الغضب. والإلياذة، ومثلها الأوديسة، ترجمتا إلى كل لغات العالم تقريبا، وعرفت لها اللغة الإنجليزية وحدها أكثر من خمس عشرة ترجمة، قام بها عدد من كبار الشعراء الإنجليز، وترجمتا إلى اللغة العربية أكثر من مرة، عن اليونانية مباشرة أو عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية، وآخرها قام بها الأستاذ دريني خشبة، ترجمهما عن الإنجليزية، وهى أعذب الجميع لغة وأسلوبا، وأبعدها في الوقت نفسه عن الأصل بناء وأفكارا، ونشرت أخيرا في طبعة شعبية في سلسلة روايات الهلال التى تصدر في القاهرة عن دار الهلال، الإلياذة في أكتوبر ١٩٦٩، والأوديسة في يناير ١٩٧٠.

وتأتى بعدها ملحمة مهابارتا الهندية، وهى من أشهر الملاحم العالمية، وأطولها في الأدب الهندى، وكُتِبَتْ في اللغة السنسكريتية، وتتألف من مئتي ألف بيت من الشعر تقريبا، وموضوعها الحرب التى دارت بين فرعين ينحدران من بهاراتا، ومغامرات كريشنا، وتاريخها غير محقق تماما، ولكن أقدمه يعود إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد، ومارست تأثيرا بالغا في الأدب العالمى، وبخاصة أسطورة كريشنا، في المسرحيات والملاحم وحتى الشعر الغنائى، وترجمت إلى عدد كبير من اللغات الأوربية الحديثة، كاملة أو فصولا أو اقتباسا، ولا أعرف لها أية ترجمة عربية.

وتليها ملحمة الإنيادة، ونظمها فرجيل، سيد شعراء اللاتين، وبطلها إينياس، الذى نجا من حرب طروادة مع بعض أتباعه، بعد أن احتال اليونانيون في تدميرها، فحمل والده، واقتاد ابنه، وتبعته زوجته، وتسلسل في الظلام، وبعد سفر ومغامرات في البحار استمرت ست سنوات رسا على شواطئ ليبيا، وفي قرطاجنة تعرّف على الملكة ديدون، وتحابّا، واستجابا لدواعى الحب، ولكن إينياس يرحل بناء على نصيحة الإله جوبيتر تاركا ديدون البائسة تقتل نفسها وتلعن البطل، ويذهب إلى إيطاليا، وينزل في كهف الكاهنة سبيل، وتتنبأ له بالآلام ومغامرات جديدة، ويخبرها بأنه يودّ أن يرحل إلى العالم السفلى ليرى أباه أنشيز، فقاده إلى هناك، وعبر بها شارون النوى العابس نهر ستكس، واجتازا عوالم كلها يأس وقنوط ورأيا أصنافا من الأشباح والمردة، وكثيرا من أبطال طروادة، ولقى إينياس

الملكة ديدون، وفي عينيها بغض ملتهب، ووصلا أخيرا إلى الجنة، وأخبر أنشيز ابنه إينياس بما ينتظر جنسه من مستقبل عظيم. والملحمة مترجمة إلى اللغة العربية.

ويدرسون من الملاحم الهندية أيضا ملحمة راميانا، للشاعر الهندي القديم فالميكي، وعاش في القرن الرابع الميلادي، وهي تروى مغامرات راما ابن ملك قبيلة فيدهس، وقد تزوج من سيتا ابنة كوشالا، ثم نفاه أبوه أربعة عشر عاما استجابة لرغبة إحدى زوجاته، وأوصى لابنها بهاراتا بالعرش، فأطاع راما أمر أبيه، وخرج بزوجه وأخيه لكشمان إلى غابة في الجنوب، وكان متدينا يتردد على صوامع الرهبان، فأعطاه أحدهم سهما مسحورا ينفعه في شدة ستنزل به. وبعد قليل مات أبوه حزنا على فراقه، فتولى أخوه شتون المملكة، ودعا أخاه راما إلى العرش لأنه أحق به، فأبى أن يغدر بعهد أبيه. وكان رافانا ملكا على جزيرة سيلان في ذلك العهد، واتصف بغلظ القلب، وقبح الخلقة، وخبث النفس، وذات يوم خرجت أخته تتنزه في الغابات فرأت راما، فشغفها حبا، ولكنه لم يعبأ بها، فتحول رحيق شفيتها سما زعافا، وقررت الانتقام، وعادت إلى أخيها ووصفت ما عليه زوجة راما من جمال وفتنة، فجن بها، وخرج مع صديق له يبحث عنها في الغابة، وهما يركبان عربة مسحورة. وبينما راما وزوجه سيتا يجلسان شاهدا غزالا يعدو إلى جانبهم مسرعا، فودت سيتا لو تظفر به، فقام راما يطارده، فراوغه الغزال حتى أبعدته عن حبيبته، فضاقت صدره به، وصوبت إليه سهما لكي يأتى عليه، ولم يكن هذا الغزال إلا صديق الملك رافانا، فلما أصابه السهم صرخ بقوة، مقلدا صوت راما، ففزعت زوجته، وأرسلت أخاه لينقذه، وحزنت الطبيعة لحزنها، ثم نظرت فرأت إلى جانبها كاهنا يضم بين جنبيه قلب شيطان، ولم يكن إلا الملك رافانا، جاءها متنكرا، قبل أن يعود زوجها، وحملها إلى قصره.

وعاد راما إلى المكان الذي ترك فيه زوجته فلم يجدها، فمضى في الغابة يبحث عنها، ولما علم بأمرها أسرع إلى الجنوب، ومرّ بقبيلة تشبه القردة، أعجبت به وبشجاعته، وخرج منها جيش من المتطوعين معه، يؤيده على عدوه، فلما بلغوا الشاطئ الجنوبي وحال بينهم البحر وبين جزيرة سيلان، عادت القردة إلى جبال هملايا، وحملت منها أثقالا لا حصر لها من الصخر، ألقت بها في الماء لتبنى جسرا بين

الشاطئين، ورق إليه البحر لحال راما فرفع القاع ليهوّن على القردة مهمتها حتى أكملتها، وجاز الجسر مع جنوده، وحاصر مدينة عدوه، الذى خرج إليه فى جند كثيف، ومع ذلك لم تنزعج القردة عن موقفها سبعة أيام بلياليها، ويُس رافانا فخرج إلى راما يريد أن يقتله بفأسه، فعاجله هذا بالسهم المسحور الذى أعطاه له الراهب لينتفع به فى وقت الشدة، وأخرج زوجته من سجنها. وخشى راما أن يكون رافانا قد دَسَّ طهرها، فأوقد نارًا، وألقى بها فيها، لتحترق إن كانت آثمة، وتنجو إن كانت بريئة طاهرة، فوثبت سبتا إلى جوف اللهب، ولكن آجنى إله النار أعادها إلى زوجها، فضمها إليه، وعينه تفيض من الدمع فرحًا. وهذه الملحمة مترجمة إلى كل اللغات الأوروبية الحديثة، كسابقتها الهندية، وفى انتظار من ينقلها إلى اللغة العربية.

ويتضمن المنهج ملحمة بيولف الإنجليزية، وتعود إلى القرن الثامن الميلادى، وأقدم نص مكتوب لها يرجع إلى القرن العاشر، ولم تطرح على بساط البحث إلا فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتدور حول بطولات بيولف، ذى القوة المخارقة، والشجاعة المنقطعة النظير، وذاع صيته حين قتل عددا من وحوش البحر، وهو يسبح سبعة أيام وسبع ليال ليصل إلى فنلندة، وصار بيولف وصيا على ملك الدنمرك، وكان يهدد المملكة تنين بحرى أسطورى، يغير عليها ويحتاج قاعة الملك، يقتل من يشاء كل ليلة، فقتله بيولف، وعندما جاءت أم التنين تنتقم له، دارت بينها معركة هائلة انتهت بقتلها. وأصبح بيولف ملكا على منطقة فى جنوب السويد، وشاء القدر أن يهددها وحش بحرى أسطورى آخر، وكان بيولف قد أصبح شيخا عجوزا، لكنه خاض معركة فاصلة ضد هذا الوحش، وتخلّى عنه رجاله عندما اشتدت المعركة إلا تابعا واحدا هو: ويجلاف. واستطاع التنين أن يصيب بيولف بجراح قاتلة، وقبل أن يموت كان ويجلاف قد قتل التنين، وأوصى بيولف أن يخلفه ويجلاف على العرش، وبأن تحرق جثته، ويوضع رمادها فى تابوت فوق أعلى التلال التى تسيطر بموقعها على البحر.

ويدرسون من الملاحم الشرقية الشاهنامة الفارسية، أو كتاب الملوك العشرة، وهى من تأليف الحسن بن على الطوسى، واشتهر باسم الفردوسى، المتوفى عام

٤١٦ هـ = ١٠٢٥ م، وترجع شهرته إلى نظمه هذه الملحمة القومية الفارسية، وأنجزها في قريب من ثلاثين عاما، وأخرجها في ستين ألف بيت من الشعر، والتقط مادتها من أقاصيص الأبطال، وتواريخ الملوك، وأساطير العامة، وتدور معظم الأحداث حول البطل رستم، وهو إنسان غير عادي، تحيط بمولده الخوارق، وإذا سار زلزلت الأرض تحت قدميه، وفي الحرب لا يقف أمام قوته وشجاعته شيء، فيفتح البلاد، ويأسر الجن، ويقود الجيش على امتداد مئتين وسبعين عاما في الحرب بين الإيرانيين والتواريين، وكان هؤلاء بقيادة بطلهم أفراسياب، وامتد به الملك أيضا أربع مئة عام. ويجمع النقاد الشرقيون والغربيون على الإعجاب الشديد بها، ومع أنها لم تترجم إلى العربية كاملة توجد حولها دراسات وافرة.

وكان من نصيب الفرنسيين دراسة ملحمتهم أغنية رولان، وتدور أحداثها حول حملة شارلمان ملك الفرنج على الأندلس الإسلامية، ومحاوله احتلال مدينة سرقسطة، والقتال الذي دار بينه وبين المسلمين، وتمزق جيشه شذرمذرا، وأبيد عند ممر رونشفالة في ١٥ أغسطس عام ٧٧٨ م = ١٦١ هـ، وترك ذلك صدى قويا في ذواكر الناس، فبدأوا يتغنون بقصائد قصيرة تدور حول أبرز أبطالها وأكثرهم إثارة، وأشدهم شجاعة في الحرب، ويتناقلونها جيلا بعد جيل، إلى أن انتهى بها الحال إلى فم الشعراء الجوالين^(٦)، فزادوا فيها، وأخذوا ينشدونها في قصور السادة، وبلاط الأمراء، والميادين العامة والأسواق، وأعطاهم أحدهم طابعها النهائي الذي وصلنا قبل معركة «هستنجز» في ١٤ أكتوبر ١٠٦٦ م، لتشجيع النورمانديين في حربهم ضد الأنجلوساكسون، وبطلها رولان كان حاكما لمقاطعة بريتانيا في جنوب فرنسا، ومات في المعركة، وتحول إلى بطل أسطوري، ونُسبت إليه أعمال خارقة، فهو يقاتل ويهزم الأعداء حتى بعد أن قُطعت رأسه، وتقدم لنا المصادر العربية معلومات لا بأس بها عن الأصول التاريخية لهذه الملحمة.

وفي الجانب الإسباني يدرسون ملحمة السيد القنبيطور، وهو بطل نصف عربي ونصف إسباني، نصف مسلم ونصف مسيحي، وعاش في الأندلس، وتوفي في مدينة بلنسية عام ١٠٩٩ م، أما الملحمة فقد نظمت بعد موته، وقد درسنا الملحمة تفصيلا،

(٦) لمعرفة طبيعة الشاعر الجوال، انظر كتابنا: ملحمة السيد، ط ٣ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

وترجمنا نصها كاملا، في كتابنا: «ملحمة السيد»، وصدرت الطبعة الثالثة منها عن دار المعارف عام ١٩٨٣.

ويدخل في منهج الدراسة أيضا الملحمة الألمانية نيبونجنليد، وتعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي، ومؤلفها مجهول، وموطنها الأصلي بعض مناطق النمسا، واستمدت أخبارها من هجرات القبائل الجرمانية التي سبقت تأليفها، وأخبار أخرى تعود إلى عصور الوثنية والمسيحية الأولى في أوروبا، وتنقسم أحداثها إلى جزئين أساسيين: أولهما يدور حول بطولات سيجورد وزواجه من كريمهيلد ومصرعه، والثاني حول انتقام كريمهيلد لمصرع زوجها.

ويدرسون من الملاحم الحديثة اثنتان انحرفتا عن الدين، إحداها إنجليزية والأخرى فرنسية، أما الإنجليزية فهي ملحمة الفردوس المفقود، للشاعر الإنجليزي ميلتون ١٦٠٨ - ١٦٧٤، وجاءت في اثني عشر نشيدا، وتحكى خروج آدم من الجنة على إثر إغوائه، ولكن الشخصية الأولى فيها شخصية الشيطان في تمرده، ويورد المؤلف كثيرا من آرائه على لسان الشيطان، ويشعر القارئ بأن هذا التمرد فيه كبرياء غير ممقوته في كل جوانبها، وأما الفرنسية فملحمة هنريات للشاعر الفرنسي فولتير، ولم تصادف قبولا لدى الفرنسيين بعامة، وعاشت في الدراسات الأدبية فحسب، لأن كاتبها عاش مناهضا للكنيسة وسلطانها، وفيها سب القساوسة، وسخر من مظاهرهم، وتحامل على نفاقهم، وهزئ بالمؤرخين.

وأهل المنهج تماما دراسة أية ملحمة عربية، وقضية الملاحم في الأدب العربي شائكة ومعقدة، ولا يتسع المجال للحديث عنها هنا، وبحسبي أن أشير إلى أن المستشرق الإنجليزي براون يرى أن «الشاهنامة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى المعلقة العربية»^(٧)، ومرد الأمر إلينا فيما أرى، لأن رأينا في القضية لما يتضح، ولم يأخذ بعُد شكلا علميا، منهجيا ومحددًا.

وفي مجال الحركات الأدبية، يتتبعون سيرها في أكثر من بلد، أو يمتدون بالدراسة

(٧) براون، تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي، ترجمة الدكتور إبراهيم الشواربي، ص ١٦٨، القاهرة ١٣٧٣ هـ ١٩٥٤.

فتشمل أوروبا وأمريكا، وهو جانب من اهتمامات الأدب العام، والحركات الأدبية كثيرة ومتشعبة، وبحسبنا هنا أن نلقى نظرة على النقاط التي يتألف منها منهجهم في دراسة الرومانسية، فهم يتناولون بالبحث: تفضيل العاطفة على العقل والحكمة، والإيمان بالفطرة وتقديمها على غيرها مما يصنع الإنسان، والإصالة الفردية على التعميمات المبهمة عن طبيعة الناس، وظهور الرعشة والاضطراب والحيرة في أسلوب الرومانسيين، والتعلق بالمثل الأعلى والمضى به إلى أبعد الحدود زمانا ومكانا، واستجلاء خفايا الكون والطبيعة مما لا تراه العين ويدق على السمع، وإطلاق العنان للخيال والتمرد على قيود الحياة والفكر، وحب الطبيعة في صورتها العذراء غير المصنوعة، وتفضيل الفرد على الجماعة، وتحقيق المساواة بين كافة البشر، والوقوف في وجه الطغاة وأصحاب النفوذ والسلطان، والتمرد على العرف والمواصفات والتقاليد، وتنوع الأشكال والقوالب التعبيرية وتغليب المحتوى على الأسلوب، وإيثار شخصيات من عامة الشعب على النبلاء، وانتقاء الرائع ذي الألوان الزاهية، وبيان نوع الكلمات المستخدمة في التعبير وتحديد المعجم الشعري، وتفضيل الأطلال والدمن والآثار والمدن الدارسة، والحزن الدفين، والحبيب الذي لا يرحم، والشوق والجوى، والضرب في الآفاق، والسعى دون هدف، والصعلكة والفلسفة، والتوفيق الذي يستعصى على البطل حين تجرى الرياح بما لا تشتهي السفن، والانتحار والموت، ومجافة المعايير الأخلاقية الشائعة ونبذها وتحديها، والزهد في متاع الحياة الدنيا وإيتار الوحدة، والهروب من الناس، وتوقف السياق للتركيز على أحداث معينة، وتأمل غير المألوف، وحب الأوطان والتعلق بترابها، وبراءة النفس وطهارتها في مواجهة عالم تعافه وتحتقره وتفر منه. وكل هذه النقاط يمكن استخلاصها من الأعمال التي كتبها كبار الأدباء الرومانسيين، وفي مقدمتها: آلام فرتر لجوته شاعر ألمانيا الأكبر، وأتالا ورينيه للشاعر الفرنسي شاتوبريان، وتشايلد هارولد للشاعر الإنجليزي بايرون، وقصص الأمريكي إرفنج وشنطون، وكلها مترجمة إلى اللغة العربية^(٨).

(٨) الفقرات المتصلة بالمنهج اعتمدت فيها على مجلة «عالم الفكر»، العدد الخاص بالأدب المقارن، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث الكويت ١٩٨٠.

● إنجلترا والأدب المقارن:

بدأ الأدب المقارن يدرس في المملكة المتحدة، بطريقة منتظمة، مع صعود الملكة فيكتوريا إلى العرش عام ١٨٣٧م، حين أصدر هنري هلام (١٧٧٧ - ١٨٥٩م) كتابه «مدخل إلى دراسة الأدب الأوربي في القرن الخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر» في أربعة مجلدات، نشرها ما بين عامي ١٨٣٧ و ١٨٣٩، وطُبعت للمرة الرابعة في نيويورك عام ١٨٨٠، وفي مقدمة الكتاب أوجز المؤلف تاريخ الأدب المقارن، ورأى أن دنييل جورج مور هوف الألمانى أول من وضع أسسه، ثم علق على منهجه قائلا: «هناك مزايا ظاهرة دون شك في هذه النظرة العامة للأدب، والتي تتعرف على أنواعه في البيئة الواحدة، وامتداده عبر الأحقاب واعتقاد بعضه على البعض الآخر، ولأننا لا نملك في لغتنا غير القليل من هذه الكتابات فقد أزمعت القيام بهذا العبء، وإن كنت غير كفء له، لأنى فيما أرى لا أجد من يستطيع النهوض به خير منى». ولم يقف هلام بدراسته عند الأدب، وإنما تجاوزه إلى الفلسفة والقانون والطب واللاهوت.

وبعد ذلك بعشرة أعوام أدخل الأديب والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) مصطلح الأدب المقارن، وجرى في استخدامه على طريقة الفرنسيين، وأداعه بين القراء، وناضل بقوة ضد الروح الانعزالي عند مواطنيه بوصفهم سكان جزيرة، ونعى عليهم أنهم مازالوا متخلفين في هذه المجال، واتخذ من الأدب المقارن سلاحاً، ودعا إلى دراسة الأدب بغير قيود أو حدود، وخلفه في دعوته جيل عظيم من المؤرخين والنقاد لا مثيل لهم في عصره.

ثم تلقى الأدب المقارن في إنجلترا دفعة قوية على يد بوسنت وكان فقيها وأستاذا في فقه اللغات القديمة، واللغة الإنجليزية فيما بعد، وشغل منصب الأستاذية في جامعة أوكلاند في نيوزلندا، وهناك ألف كتابه الأدب المقارن عام ١٨٨٦، ونشره في سلسلة المؤلفات العلمية العالمية، التي تنهض بنشر المؤلفات الهامة، ومن بين ما نشرته كتاب «دراسة في علم الاجتماع». للعالم الشهير هربرت سبنسر، وكان كتاب بوسنت أول محاولة منهجية شاملة في مجال المقارنة، وقد تأثر فيه بأستاذه القانوني

الإنجليزى الضليح هنرى مين، فاعتبر تاريخ الأدب المقارن فرعاً من علم الاجتماع وهو شيء طبيعى فى تلك الفترة، فكلاهما ابن شرعى للفلسفة الوضعية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر.

وصف بوسنت منهجه بأنه تطبيق لقواعد علم التاريخ على الأدب، ونعى على دارسى الأدب المقارن إهمالهم المنهج التاريخى فى تناول المسائل الأدبية، واعتبر التقيد الأدبى ونظريات الأدب خروجاً مذموماً على ذلك المنهج، وأعلن الحرب على المتخصصين فيها، متمنياً على الله ألا تترك دراسة الأدب فى أيديهم. ومن السهل أن نرمى بوسنت بالخطأ، وهو خطأ تولى التاريخ تصحيحه فيما بعد، ومع ذلك لا يجب أن ننسى أن مؤلف «الأدب المقارن» لم يرد أن يكون المدافع عن علم من الدرجة الثانية، على الرغم من طابعه العلمى الواضح، وهو فى هذا المجال يختلف كثيراً عن الروائى والناقد الفرنسى زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢ م) الذى دافع فى «الرواية التجريبية» عن النظرية التى تقول: إن السببية تحكم كل أفعالنا بما فيها نتائج الفكر والروح والخيال. ويحذرنا بوسنت من الخطر الذى يودى إليه استخدام القوانين العلمية آلياً، ونحن حين نتحدث عن «التطور الاجتماعى، والتطور الفردى، وتأثير البيئة»، كعوامل ذات أهمية بالغة فى الدراسة المقارنة للأدب، لا يجب أن ننسى أن هذه القوانين تنطوى على عوامل خفية تمارس تأثيرها على الأدب العالمى أيضاً.

ويرى بوسنت أن الأدب المقارن يعتمد على ملاحظة التطور الاجتماعى ومراحله التى تبدأ بالحياة الجماعية للقبيلة، وتنتهى بالحياة المستقلة للفرد، أكثر مما يجب أن يعتمد على ملاحظة «الجو والتربة والحيوان والنبات». ومهمة دارس الأدب المقارن تقوم على تأكيد صدق المبدأ الذى يردّ الثقافة كلها، محلية وقومية وعالمية، إلى القبيلة البدائية، وهكذا نتابع، مع استثناء هنا أو هناك، تطور الحياة الاجتماعية تدريجياً: من العشيرة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومنها معاً إلى رحاب الإنسانية التى تشمل العالم كله، وهو المنهج الذى يجب أن نسلكه فى دراسة الأدب المقارن.

ورأى بوسنت هذا لا يثبت كثيراً أمام وجهة النظر المعاصرة، لأنه ليس عالمياً

بقدر كاف، ولأن صاحبه بلغ نهاية التطرف حين اعتبر دراسة التأثيرات العالمية المتبادلة جانبا ثانويا في المقارنة ولم يأخذ في الحسبان حركة التقدم البطيئة التي تحدث داخل كل محيط ثقافي و«حالة كل من روما وروسيا كافية للبرهنة على أن المؤثرات الخارجية حين تتجاوز حدا معيناً قد تحوّل الأدب من عامل في نمو المجموعة التي ينتمى إليها، إلى مجرد شيء دخيل لا يستحق الدراسة العلمية إلا كإنتاج مصطنع يعتمد على الحياة الاجتماعية بشكل غير مباشر». وهنا يظهر شبح تين مدرّسا الجانب المنهجي من الأدب المقارن، لأن نظريته «الجنس والوسط واللحظة» ألقت مراسيها بثبات في المياه الإقليمية، وزهبت ضحيتها، دون أن يُسمح لها بأن تسبح بعيدا في المحيطات العالمية، ولو أن أتباعه لا يريدون، فيا يبدو، أن يعترفوا بأن الماس جسم غريب على المحار.

والهدف الحقيقي للأدب المقارن، فيا يرى بوسنت، يتمثل في الوقوف على التطورات داخل الآداب القومية المختلفة، وربطها بتطورها الاجتماعي، «فكل أدب قومي يتطور من الداخل في الوقت الذي يتعرض فيه لتأثيرات خارجية، ولذا تصبح دراسة التطور الداخلي أهم من دراسة التأثير الخارجي، لأن التطور الداخلي ليس مجرد محاكاة لشيء في الخارج، وإنما تطوّر يعتمد على أسباب داخلية مادية واجتماعية». ودراسة هذه الظاهرة على نحو مقارن تصبح ممكنة فقط حين تسمح الحياة المعاصرة لشعب ما بعدد من الدراسات تتناول تطوره في وقت واحد، وأن ندرس التطورات التاريخية المتشابهة التي تتقدم أحيانا، وتتوقف أحيانا، وتتقهقر أحيانا أخرى.

ولم يكن بوسنت سعيدا باستخدام مصطلح «الأدب المقارن» الذي أشاعه ماثيو أرنولد، ولكنه وجد نفسه مضطرا إليه، لأن اللغة الإنجليزية لا تعرف تعبيراً أفضل منه يمكن أن يؤدي هذا المعنى رغم أنه لا ينطبق تماما على المدلول الذي أراده له. وكان بوسنت يفضل الحضارة الإغريقية الرومانية ومع ذلك التمس مادة مقارناته بعيدا عن أوروبا في الغالب، بلغ بها حتى المكسيك، منقبا عن حضارة قدامى الهنود الحمر هناك، واعترف بأن الآداب الشرقية من هندية وصينية تتضمن القواعد الأساسية للأدب العالمي.

انتهت مرحلة الأدب المقارن التي بدأت في إنجلترا بجهود هلام، حين ظهرت دراسة سير سدنى لى، صاحب كتاب «النهضة الفرنسية في إنجلترا: صورة للعلاقات الأدبية بين إنجلترا وفرنسا في القرن السادس عشر»، وصدر الكتاب في أكسفورد بإنجلترا عام ١٩١٠، ويقول المؤلف في مقدمته: «إنه يأمل أن ينجح في بيان الأهمية التي نعلقها على دراسة الأدب الأوربي، وقد حاولت أن أزيح الستر عن جانب منه». ويشير إلى «أن الدراسة المقارنة للأدب لم تحظ في هذه البلاد إلا بقدر يسير من الاهتمام، ولم تتم بشكل منظم إلا في حدود ضيقة، وبدرجة أقل مما هو حادث في الخارج، ومع ذلك، فهذه الدراسة تكمل، في نظري، تلك الدراسات اللغوية والجمالية التي تستحوذ على اهتمام الدارسين الإنجليز».

ولكن كتاب سير سدنى لا يعدو في الحقيقة أن يكون ترجمة غير دقيقة لكتاب فريدريك لوليه الفرنسي: «تاريخ الآداب المقارنة، منذ البدء حتى القرن العشرين»، وصدرت الطبعة الأولى منه في باريس عام ١٩٠٣، ولقى رواجاً كبيراً، وحظى بشهرة واسعة، وترجم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان: «موجز تاريخ الأدب المقارن»، وصدر في لندن عام ١٩٠٦، وقبلها بعام كان قد ترجم إلى الإسبانية عن طبعته الفرنسية الثالثة، ومع هذا يمكن القول إنه كتاب سئء المنهج والتخطيط، رغم المادة الوفيرة التي احتوى عليها.

وقبل أن ندرس المناخ الجامعي، والجهود التي بُذلت من أجل خلق دراسات مقارنة في إنجلترا، حيث ازدهرت نظريات هامة وجديدة تماماً، يجمل بنا أن نشير في اختصار إلى الدور الذي لعبه جريجوري سميث بعمليين يعودان إلى عامي ١٩٠١ و ١٩٠٥ أولهما مقال نشره بلا توقيع في مجلة Blackwood's Edinburgh Magazine بعنوان: «خطيئة الأدب المقارن»، وحاول فيه أن يقيم نتائج المؤتمر الذي عقد في باريس عام ١٩٠٠م ورفض وجهة النظر التي عرضها العالمان الناقدان الفرنسيان برونيتير و جاستون بارى، واعتبرهما علماء في دراسة المصادر، وتقدم بنظرية جديدة عن الأدب المقارن باللغة الشجاعة بالنسبة للعصر الذي قيلت فيه، وتشبه في جديتها وأصالتها وعمقها ما يدعو إليه رينيه إيتيامبل في أيامنا هذه، ودعا إلى تطبيقها على كل الآداب الأوربية، والأدب العالمي بعامه، وهي تستخدم المنهج

الأفقى بدلا من المنهج العمودي، الذى كان يجرى عليه العمل فى أيامه. وبلغ بنظريته هذه أقصى حدود التطرف حين جعلها تشمل الموازنات متخطيا المنهج الوضعى التاريخى فى مجال دراسات الأدب والنقد، وألقى تماما وجهة النظر المحافظة، التى كان يدافع عنها كل من: ثان تيجيم، وجويار. وأخيرا تمى أن يتضمن الأدب المقارن دراسة التأثيرات المتبادلة فى الفنون أيضا: «سواء كان للفنون المختلفة قاعدة جمالية مشتركة أم لا، فإن هذا لا يمنعنا من اكتشاف أنواع معينة من القياس، أو استخدام أحد هذه الفنون معيارا للفنون الأخرى، ويمكن أن نصنع ذلك دون أن يحكم علينا أحد بالدجل».

وأما المقال الثانى فنشره فى «مجلة اللغات الحديثة» بعنوان: «بعض الملاحظات حول دراسة الأدب المقارن»، وتحدث فيه من جديد عن مؤتمر باريس، ودعا إلى التخلي عن المذهب المحافظ فى المقارنة، وأن نستعير بدلا عنها بالنقد الأدبى المقارن، وكان يأمل مع هذا التغيير أن يدفع بالأدب المقارن نحو وجهة جديدة، يتحقق فيها على نحو خاص «وحدة الأدب بدلا من الاختلافات، أو دعنا نقل: الوحدة فى الخلاف».

وأخيرا كتب إنجليزى معاصر، هو الأستاذ سيس، فى الملحق التربوى لجريدة التيمز فى عددها الصادر فى ٢٦ مارس ١٩٦٥، ينعى على مواطنيه تباطؤهم، وإعراضهم عن هذا العلم: «لابد من التسليم بأن الأدب المقارن يلقى مقاومة من الجامعات البريطانية بتباطؤها المعهود، إذا قارناها بجامعات أوروبا وأمريكا». وهو يرد هذا الموقف المؤسف إلى عاملين: «أولهما أن أساتذة الأدب المقارن فى فرنسا يلتزمون غاية الموضوعية والدقة فى عملهم، مما يجعل العبء ثقيلا على نظرائهم فى بقية البلاد الأخرى، وكثيرا ما ينوءون به. وثانيهما: وجود حدود لغوية، لا تمثل أى عائق أمام مؤرخ الفن والموسيقا، ولكنها تبدو من وجهة نظر جامعية عائقا يحول دون دراسة الأدب المقارن، وتظهر واضحة جلية فى الفصل التام بين أقسام اللغات فى الجامعات البريطانية الهامة».

وبينما الأدب المقارن يثير كثيرا من النقاش، ويتقدم ثابتا في خطى بطيئة، كان عليه أن يكافح بقوة لكي تعترف به المؤسسات الجامعية والعلمية، وواجه مقاومة عنيفة من رجال الأدب واللغة، ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة، بعضها داخلي يرجع إلى طبيعة الشعب الإنجليزي نفسه، وبعضها خارجي مردّه صلات الإنجليز بغيرهم من العالم، فثمة شعور بعدم الثقة في غيرهم، إن لم نقل روح العداء لهم، يجعل الإنجليز حذرين فيما يتصل بالأبحاث العلمية الوافدة إليهم، بقدر يبلغ حد التردد والوسوسة. ومن هنا تصوّر رجال التعليم أنفسهم في حالة دفاع عن النفس ضد النزعة العصرية، والتبسّط الشديد، والتعميمات الجسورة في بعض المواد العلمية ووجد ردّ الفعل هذا مناخا ملائما في «التجريبية» التي كانت سائدة إذ ذاك، وفي استقرار التقاليد الجامعية، وفي تصوّر خاص للمبادلات الأدبية، وغلبت فكرة الرابطة الأنجلوسكسونية على فكرة العالمية. «لقد عاشت بريطانيا في أوروبا والعالم، دون أن تكون من أوروبا أو العالم»، فهي تخاف في صلاتها الخارجية خطر الإضرار بمصالحها، وتخشى الارتباط الفكري مع من دونها، وظل الأدب الإنجليزي منزويا في الجزر البريطانية، يقيم العلاقات مع غيره من الآداب، ويتمثل أفكار الآخرين، ولكن في أضيق الحدود، ولم يبلغ أبدا حد الاتصال الحقيقي أو المشاركة الفعلية. ومن هنا لم تنشئ الجامعات البريطانية كراسي للغات الأوربية الحديثة، كالألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية وغيرها، وهي القاعدة الرئيسية للدراسات المقارنة، إلا في مطلع هذا القرن، أو الأعوام الأخيرة من القرن الذي سبقه في أحسن الأحوال. ولم تعترف بالأدب المقارن بصفة شبه رسمية حتى عام ١٩٢١م، وهو العام الذي صدرت فيه مجلة الأدب المقارن الفرنسية.

ومع التغييرات العميقة التي اجتاحت العالم بعد الحرب العالمية الأولى بدأت المحافظة الغيور على نقاء الشخصية الإنجليزية تتراجع قليلا، وتفرد مكانا للاهتمام بآراء الآخرين وأفكارهم، فأخذت جامعة كامبردج تقدم برنامجا اختياريا في الأدب المقارن، وقلدتها في ذلك جامعة أكسفورد من عهد قريب، وكانت الجامعات المؤسسة حديثا أشد إقداما، وأقل ترددا، فأنشأت جامعة كول شستر مدرسة للدراسات المقارنة، وجعلت له جامعة برايتون نصيبا في الدراسات العليا، ولكن دون أن تتعدى الدراسة بأية حال مستوى الباحثين في مجموعات ويعملون بإشراف أستاذ.

وخلال الحرب العالمية الثانية، في الفترة ما بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٦، نشرت جامعة كارديف مجلة تحمل اسم «دراسات في الأدب المقارن»، وصدر منها أربعة وعشرون عدداً، وكانت الغاية منها أن تكون استمراراً لمجلة الأدب المقارن الفرنسية التي توقفت أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا، وصدرت تحت رعاية حكومة فرنسا في المنفى، ولكنها توقفت بانتهاء الحرب، وعودة المجلة الفرنسية الأصلية إلى الصدور.

وفي الفترة ما بين عامي ١٩٤٨، و ١٩٥١ قام طلبة جامعة أبردين في اسكتلندة بإنشاء جمعية للأدب المقارن، عمادها الطلاب، ولكنها لم تعمّر طويلاً، وعينت جامعة ما نشستر عام ١٩٥٣ أول محاضر في الأدب المقارن في بريطانيا، وتلتها جامعة إسكس فأنشأت كرسيًا له. وأخيراً فإن كلية اللغات الوسيطة والحديثة في جامعة أكسفورد أخذت بزمام المبادرة، وقررت في خريف ١٩٦٤ تقديم فصل دراسي كامل في «الأدب المقارن والأدب العام»، وكان على راغب الحصول على الدكتوراة في هذا العلم أن يتخصص في أدبين قوميين أو ثلاثة، وأن يتقدم برسالة في ثمانين صفحة، وأن يقدم ثلاثة أبحاث في حلقة مناقشة. أحدها عن نظرية الأدب والنقد، والثاني عن المشكلات المنهجية، والثالث عن موضوع مقارن يختاره من بين عشرين موضوعاً. وفي عام ١٩٦٨ منحت الجامعة أول دكتوراة في الأدب المقارن، وكان ذلك بمثابة اعتراف رسمي بشرعية الأدب المقارن في الجامعات البريطانية، ومع ذلك لا يزال الاهتمام بالأدب المقارن في بريطانيا أقل منه في الولايات المتحدة، التي استقطبت معظم الكفايات العلمية في هذا المجال.

وعلى أية حال، لقد ذاب الثلج كما يقولون، ويتوقعون لهذا العلم أن يأخذ في إنجلترا حظه من العناية، والتقدم، إن لم نقل من الإشراق والتوهج، وأن تشارك المؤسسات العلمية البريطانية في النشاط الدولي، بعد أن كان العلماء الإنجليز يسهمون فيه مناقشين وباحثين كأشخاص مستقلين.

● إيطاليا:

لم يزدهر الأدب المقارن في إيطاليا كما كان شبابها يحلم ويتوقع، ولم يتحمس

لدراسته عدد كبير من الباحثين، ويعود هذا في الجانب الأكبر منه إلى الموقف العدائي الذي وقفه من الأدب المقارن الناقد الإيطالي العالمي بنديتو كروتشه، فقد أنكر عليه أن يصبح علماً مستقلاً له غاياته ومناهجه ووسائله.

ولا يوجد في إيطاليا الآن أى كرسى مستقل للأدب المقارن، غير أنهم، من جانب آخر، يبذلون عناية لا بأس بها بالأبحاث المقارنة، وبخاصة التأثيرات المتبادلة بين الأدب الإيطالي والآداب الأنجلوسكسونية، ويكفى أن نذكر الجهود الكبيرة التي قام بها الباحث الإيطالي ماريو برات المتخصص في اللغة الإنجليزية وآدابها، ثم تلاميذه من بعده.

ويمكن أن نشير أيضاً إلى كتاب أتيليو مومليانو «الأدب المقارن» ونشره في ميلانو عام ١٩٤٨، وجاء إسهاماً لا بأس به من جانب علماء اللغات الأجنبية في الجامعات الإيطالية، وفيه قُدم تاريخاً موجزاً لصلة الأدب الإيطالي بالأدب البروفنسالي والفرنسي والإسباني والألماني والإسكندنافي واليوناني والروماني، وحتى بأدب العامة الإيطالية. وغايته من الكتاب أن يؤرخ للأدب الإيطالي، ويهدف في الوقت نفسه إلى توسيع أفق الطالب الجامعي، وتنبية الأساتذة إلى أن يصلوا طلابهم بالأدب العالمي وتياراته حين يتحدثون عن الأدب القومي.

ولكن.. لماذا تخلفت إيطاليا عن مثيلاتها من بقية البلاد الأوربية في هذا المجال؟ ذلك ما نحاول الإجابة عليه في السطور التالية.

على نحو ما فعل الشاعر الألماني الكبير جوته في دعوته إلى الأدب العالمي، وجهوده من أجل مفهوم أدبي أوربي يتجاوز القوميات المختلفة، وما كان لذلك من صدى في فرنسا وألمانيا وبقية بلاد أوروبا، عرفت إيطاليا موقفاً مشابهاً تبناه ودافع عنه جوزيب مازيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢ م) وهو الذي ابتدع مفهوم الأدب الأوربي أو أدب الشعب، وعرض رأيه لأول مرة في مقال نشره عام ١٨٢٩ في مجلة «أنتولوجيا» التي كانت تصدر في البندقية، وتخصصت في نشر المقالات الأجنبية بعد ترجمتها إلى الإيطالية بعنوان: «نحو أدب أوربي»، وذكر فيه بين أشياء أخرى:

«تتفق أوروبا في الرغبات والضرورات، وتتلاقى في الأفكار والأحاسيس، وتستهدى روحاً عاماً عبر سبل متشابهة، إلى غاية مشتركة، ومن ثم ينبغي على الدراسات الأدبية، إذا أردنا أن نحميها من العقم، أن تتبنى هذا الاتجاه، وأن تعبر عنه وتدعمه، أى أن دراسة الأدب لا بد أن تكون أوروبية في نهاية المطاف».

كانت دعوة مازيني إلى خلق أدب أوروبي على قاعدة قومية، تحمل في طياتها الكثير من الرومانسية المثالية، وغير ممكنة التحقيق عملياً، والانتصار الذي حققه المذهب الموضوعي، وينهض أساساً على المنهج التجريبي، وازدهر في النصف الأول من القرن التاسع عشر، تراجع أمام المثالية التي سادت إيطاليا. ويمكن أن نضيف إلى هذه العوائق يقظة الإحساس القومي عند الشعب الإيطالي، فأخذ يجتر أعجاده السابقة. ويحلم بها، ويرفض أى لون من الوحدة الأوروبية على امتداد سنوات طويلة، وقد وصف فرانكوسيمون الموقف في إيطاليا بعد أزمة عام ١٨٤٨، وكانت خاتمة الثورات التي قام بها الوطنيون الأحرار من أجل توحيد إيطاليا في ذلك القرن، وكُللت جهودهم بالنجاح، في مقال نشره في مجلة الأدب المقارن الفرنسية عام ١٩٥٣، عن «بنديتو كروتشه والأدب المقارن»، بأن «الثقافة الإيطالية لم تكن تقدم إذ ذاك غير الطموح إلى الوحدة، وبعث الأجداد القديمة، فتأثر بها الفكر الإيطالي، ووجهت أعمال الصفة، وأتت على المذهب الوضعي، والأفكار القديمة السائدة، وأحلت مكانها ثقافة جديدة، ذات تكوين واقعي ونظرة طبيعية، وبالتالي لا تبحث في غير الوقائع المادية. ولما تحقق لإيطاليا ما أرادته، عادت تتجه إلى أوروبا وما وراءها من جديد».

كان مازيني مناهضاً للاتجاه الديني، واسع الأفق، أمضى أعوامه الأولى منفياً في إنجلترا وراسل الصحف الفرنسية والبريطانية، وتنفس جواً فكرياً يختلف عما كان سائداً في وطنه، وانتهى في آرائه إلى أن غاية النقد أن يُعدّ فن المستقبل، وأن يجعل منه فناً جديداً وجماعياً، ويعكس مجتمع الكل في تطوره، وأن الشاعر يمارس مهمة اجتماعية، وهو - أو يجب أن يكون - رسول المستقبل، وأن فن المستقبل سيكون لوناً جديداً من المسرح يحكمه قدر تاريخي. ورغم أنه كان إيطالياً متوهجاً، كان في الوقت نفسه أوروبياً النزعة والاتجاه واهتم بفنون الشعوب السلافية بخاصة، وعاش

يحلم بقصيدة عالمية، وبإنسانية واحدة، تكون إيطاليا محورها، والتقت في شخصه المبادئ السياسية والأدبية المتصلة بالحرية والإنسانية، والقومية والجماعية، وكافح من أجلها بلا هوادة. ولكن أهميته، وأهمية الفترة كلها، تتجلى في أنه مهد المجال لظهور أعظم نقاد إيطاليا في القرن التاسع عشر، وهو فرانسيسكو دي سنكتيس.

يعد سنكتيس (١٨١٧ - ١٨٨٣) أحد عظماء الرجال في أوروبا القرن التاسع عشر، ومعه بُعث الأدب الإيطالي من جديد، وهو أصلاً من جنوب إيطاليا، وجاء إلى نابولي في التاسعة من عمره، حيث يقيم عمه، ليواصل تعليمه، فدرس الحقوق كارهًا، ثم رغب عنها إلى الدراسة في معهد كان المشرف عليه من المتحمسين لمذهب «الصفائية»^(٩) في النقد، فتربى فيه، وآمن بها، وهكذا بدأ حياته ناقدًا صفائياً ونحوياً، وعمل بالتدريس لفترة، وافتتح مدرسة خاصة به، في نابولي دائماً، ومارس تأثيراً طاعياً على تلاميذه، واشترك في الحركات الوطنية التي شهدتها وطنه، ودخل السجن أكثر من مرة، ونفى خارج وطنه، وعمل أستاذاً للأدب الإيطالي في المعهد الاتحادي للفنون والصناعات في زيورخ في سويسرة، ومنها دُعي ليوحه وزارة التعليم في أول حكومة وطنية، وتولى الوزارة نفسها مرتين. ولم يتوقف طوال حياته عن الدعوة إلى يسار تقدمي معتدل، غير متطرف ولا ثوري، وبشّر بذلك في البرلمان نائباً، وفي الصحافة كاتباً مرموقاً.

بدأ حياته النقدية شكلياً، وصفائياً، ووفياً لقواعد النحو، وأصول البلاغة، وحرّر النقد من الاتهامات الأخلاقية، وفصل الفن عن الأخلاق تماماً، وكان يرى أنه يتكون من اتحاد الشكل والمضمون، وليس لأي منها جانب مستقل، يجعل له قيمة منفصلة قبل أن يصبح فناً، ويراها مظهرًا صادقاً لحياة الشعب، ورمزاً لمثله العليا.

(٩) الصفائية اتجاه شاع في إيطاليا في النصف الأول من القرن الماضي، يدعو إلى صفاء اللغة ونقاها، ويقاوم كل دعوة إلى تطويرها أو التخفيف من أصالتها، وبشر بالعودة إلى الإيطالية التي كان الناس يتحدثونها في البندقية في القرن الرابع عشر الميلادي، لأنها تمثل لغة العصر الذهبي في الأدب الإيطالي، وبخاصة ما استخدم منها في المؤلفات الأكثر شعبية وعفوية.

وعلى أية حال يهمننا من نشاطه القرار الذى أصدره، بوصفه وزيرا للمعارف، بإنشاء كرسي الأدب المقارن في جامعة نابولي، وعُرض على ألماني شاب هو هرفج، ليكون أول أستاذ يشغله، فاعتذر لأنه لم يستطع، أو لم يرغب، أن ينهض بأعبائه، فظل شاغرا إلى أن شغله سنكتيس نفسه من عام ١٨٧١ إلى ١٨٧٥ م، وبعد فترة من تخليه عنه خلفه فيه تلميذه المحبب إليه توراكّا، وجاء تعيينه في نفس العام الذى صرّح فيه بنديتو كروتشه، في مجلته «النقد»، بأنه يرغب في أن يضع لمنهج المقارنة القديمة نهاية.

ما منهج سنكتيس في الأدب المقارن؟ سؤال ليس من السهل الإجابة عليه بطريقة واضحة وحاسمة، لأن سنكتيس مثل كثيرين غيره من مؤرخي الأدب لم يكن أو لم يرد أن يكون مفكرا منهجيا، ولا يجب الخطط والمنهج، ووصف نفسه في مناسبات عديدة بأنه عملي، ولو أن ذلك لم يمنعه من أن يقول رأيه بدقة في عدد من مشكلات الأدب النظرية.

ويبدو من وجهة النظر المعاصرة أن ثمة تناقضا، في الظاهر على الأقل، بين ما دعا إليه أستاذ المقارنة الإيطالية، وما تضمنه كتابه الرئيسى: «تاريخ الأدب الإيطالى»، فهو يحض فيه على العناية بالأدب القومى نفسه، لأن ثمة حقيقة لا تقبل النقاش، وهى أن فهم روح شخص ما، يتوقف بالضرورة على معرفة ما يرتبط به تاريخيا وجغرافيا واجتماعيا وثقافيا، وتكثر التناقضات في كتابات سنكتيس، كما تكثر في حياته، فهو يدافع عن استقلالية العمل الفنى من جانب، ولكنه من جانب آخر يأخذ في الاعتبار دور العوامل التاريخية والاجتماعية. وحين ندرس آراءه بعناية يبدو لنا واضحا كم كانت نظريات كروتشه عن «صفاء التعبير» تعتمد على أفكار هذا الباحث العميق.

وحين نحاول أن نلتقط آراءه في الأدب المقارن من كتاباته المختلفة نجد أنه كان مقتنعا بأن المقارنة ممكنة في نطاق الأدب القومى فحسب، مثلا بين دانتي وبوكاشيو وكلاهما إيطالى، لأن في مثلها فقط يمكن أن تتحد الإشارات والرموز، ومع ذلك يرفض القيام بموازنات في نطاق الموضوع، أو دراسة البواعث والخصائص، سواء ما اتصل منها بالأدب القومى، كالموازنة بين مسرحية هوارس لكورناى ومسرحية

«تربولييه» ليفيكتور هييجو، وكلاهما فرنسي، أو بالأدب العالمي كالموازنة التي قام بها شلجيل الألماني بين مسرحية فيدر لإورييد الإغريقي ومسرحية فيدر لراسين الفرنسي^(١٠). وقد تعرضت صورة سنكتيس مقارناً للاهتزاز، وبخاصة عند ما رفض الموازنات، وتاريخ الموضوعات، وأدار ظهره للتأثيرات المتبادلة فيما وراء الحدود القومية، وهكذا وجدت المقارنة الإيطالية نفسها في طريق مسدود.

* * *

انتكست المقارنة الإيطالية كثيراً بعد سنكتيس، لأنها صادفت خصماً لدوداً في شخص بنديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢ م) ولا يتسع المكان هنا لكى نشير بإفاضة إلى ما يعنيه هذا الناقد العظيم في حياة إيطاليا، ثقافة وأخلاقاً وحضارة، ومع ذلك من الضروري أن نرسم لحياته ونشاطه صورة مجملة، لتأثيره البالغ في سير الأدب والنقد في وطنه بخاصة، وفي أوروبا بعامة، ولأن قلة محدودة جداً في العالم العربي تعرف عنه شيئاً.

ولد في بسكاسيرولى، ونشأ منذ طفولته يحب القراءة، والروايات بخاصة، وحين بلغ التاسعة من عمره كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية، وتأثير من أمه أحب الفنون والآثار القديمة منذ صغره، إذ تعودت أن تصحبه معها إلى كنائس نابولى، وأن يقفا سوياً أمام روائع اللوحات الفنية. وفي الثامنة عشرة من عمره فقد أبوبه وأخته الوحيدة في زلزال، وظل هو نفسه تحت الأنقاض ساعات طويلة، وتعرض في مراهقته لكثير من الهزات النفسية، وتأرجحت أفكاره بين الإلحاد والإيمان، وفكر في الانتحار غير مرة، ثم وجد في الكتب العزاء والسلوى فهرب إليها، ووهبها كل وقته، وأمضى فترة قصيرة من حياته في روما، وعاد بعدها إلى نابولى، وفيها أمضى كل حياته، وارتبط تاريخه بها، وكتب بين جنباتها معظم قصصه،

(١٠) فيدر أسطورة إغريقية موزعها أن فيدر زوجة تيسيو وابنة مينوس وبسيفاي، جرؤت على أن تعترف لهيبوليت ابن زوجها بأنها تحبه، وعندما رفض عرضها انهمته أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها، فتخلّى الأب عن ابنه لغضب الإله نبتون، ولكن فيدر أحسّت بالندم فشنت نفسها. وهذه الأسطورة ألهمت العديد من الكتاب أداروا حولها مسرحياتهم، وأشهر هؤلاء: أورييد اليوناني، وسينكا الإسباني، وراسين الفرنسي.

وأرّخ لها سياسة وأحداثا ومسرحًا وأدبا، ودخل ميدان السياسة وانتُخب عضواً في مجلس الشيوخ، وعيّن وزيراً للمعارف، وكان له في السياسة مواقف قوية، وترك آثاراً واضحة في فكر أُمته وثقافتها.

إجمالاً يمكن القول أن كروتشه رفع الثقافة الإيطالية كلها إلى أعلى مستوى أوروبي، وأدخل فيها بجهد ثقافي لا يكل ولا يمل كل خبايا الثقافة العالمية، الأكثر حيوية وفعالية منها، ولم يقف بجهد عند الالتقاط فحسب، وإنما كان ينتقى، ويخضع ما يختاره لدراسة نقدية واعية، وتقييم فني دقيق، وأدى لوطنه رسالة عظيمة لا في مجال السمو بالثقافة فحسب، وإنما في مجالات الحياة المدنية والأخلاقية أيضاً.

أنفق كروتشه أعوامه الأولى في دراسات عميقة متنوعة، في نطاق المذهب الوضعي، وأدرك مبكراً احتضار هذه الفلسفة، فانتقل من دراسة خصائصه إلى دراسة المناهج التي تحكمه، وأدرك في الحال عدم كفاية الفلسفة المعاصرة، ومسّحاً بكفاءة عالية في الكتابة، وقدرة متمكنة من الأسلوب الرفيع، قاد منتصراً حركة عاصفة متمردة ضد العقائد البالية، وكل أشكال الثقافة الوضعية، وتحت راية هذا الفكر الجديد ارتد إلى الماضي، وارتبط مع أشد الأساليب الرومانسية عمقا، وأعمق التقاليد الثقافية الإيطالية العظيمة، ابتداء من فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) مؤسس فلسفة التاريخ في أوروبا، وانتهاء بسنكتيس الذي تحدثنا عنه في الفقرة السابقة.

بدأ كروتشه إنتاجه الفلسفي والنقدي عام ١٨٩٣ بدراسة موجزة تحمل عنوان: «رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن» وانتهى فيها إلى ربط قضية التاريخ بقضية الفن، وكان ذلك كشفاً فجائياً، وأثارت دراسته عناية النقاد على غرايتها وجراتها. وفي العام التالي توسع فيها، إثر مناقشة قامت بينه وبين عالم لغوي، فكان كتابه عن «النقد الأدبي». وبعده انصرف إلى دراسة المادية التاريخية، وكتب فيها سلسلة من الأبحاث على امتداد خمس سنوات كاملة، بين عامي ١٨٩٥ و ١٩٠٠، ولما فرغ منها شعر أن آراءه في فلسفة الفن اغتنتت، وانتظمت من تلقاء نفسها في مذهب، فحملها كتابه «فلسفة الفن»، وانطوى على مذهب فلسفي كامل، ومصدراً لمشاكل فلسفة جديدة، قرر أن يمضي معها إلى النهاية شارحاً، ومفصّلاً، وضارباً الأمثال، وذلك بين طيات إصدار مجلة فلسفية تحمل فكره إلى القراء من مواطنيه

وفي العالم، إلى جانب سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الكمال والبساطة والوضوح.

وفي ٢٠ يناير من عام ١٩٠٣ أصدر العدد الأول من مجلته «النقد»، وسرعان ما فرضت نفسها على الفكر الأوربي أجمع، وكان حظها من التأثير أبلغ من مؤلفات صاحبها نفسه، واتخذ منها سلاحًا يكافح به ضد النقد التاريخي الخالص والاتجاه الوضعي، ويبشر عن طريقها بنظريته في الجمال كما عبر عنها في مؤلفاته، وبلغت من النفوذ قدرًا تجاوز الأدب إلى السياسة والفلسفة وتوقفت عن الصدور عام ١٩٤٦، ولكن روحها واتجاهها واصل سيره عبر مجلة أخرى حملت اسم «كراسات في النقد».

وإلى جانب المجلة واصل نشاطه الثقافي مؤلفًا، فكتب مجموعة من الأبحاث الأدبية والتاريخية القيمة، تمثل مجتمعة دراسة منهجية عميقة لجوانب الحياة الفكرية في إيطاليا، فأصدر سلسلة «أعلام الفلسفة الحديثة» و«أدباء إيطاليا» و«مكتبة الحضارة الحديثة»، بالاشتراك مع صديقه جنتيلي، ١٨٧٥ - ١٩٤٤ م، الذي زامله في تحرير مجلة «النقد» أيضًا، ولو أن السبل تفرقت بهما فيما بعد، ومضيا كل في طريق فقد أثر جنتيلي أن ينضم إلى الفاشية، وأمسك كروتشه بنفسه عن السقوط.

وفي عام ١٩٢٢ استولى الفاشيون الإيطاليون على مقاليد الحكم، وجثموا على أنفاس الشعب الإيطالي حتى هزيمتهم في الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٣، وخلال أيامهم تأكدت شهرة كروتشه الواسعة، وطوّقه مواطنوه والعالم كله بالإجلال والتقدير، لأنه قاوم طغيان الفاشية بقوة وإصرار وصلابة، واتخذ منها على الدوام موقفًا ناقدًا ومعارضًا، وأقام في وطنه لم يبرحه أبدًا، رغم تعرضه لكل ألوان الأذى، ورغم كل الدعوات التي وُجّهت إليه من الخارج، فظل المثل الهادي، والفكرة الموحية، لمتقفي إيطاليا وشبابها، في كل ساعات العسرة والضيق. وبعد أن تحرّرت إيطاليا من الفاشية والألمان شارك بإيجابية ونشاط في الحياة العامة، وبقي دائمًا، في استقامته وتلاحمه وتمامه، أستاذًا قدوة، ولم يتخل عن رسالته كاتبًا أبدًا، رغم امتداد عمره ووهن قوته، حتى آخر يوم من حياته.

كان ناقد إيطاليا الكبير صاحب أسلوب سهل ممتنع، عذب وجميل، لا في

الفلسفة وحدها، وإنما في التاريخ والنقد أيضاً، وتميّز بالثقافة العريضة الواسعة، وجمع في حوارهِ بين اللطف والرقّة والصلابة، على نحو لا يتأتى إلا لقلة نادرة، وجدد المفاهيم المتصلة بالفن واللغة والنقد الأدبي وتدوين التاريخ، وأصبحت أبحاثه جوهرية لفهم الثقافة الإيطالية الجديدة، وقواعدها الجمالية، وناضل بقوة ضد نظريات المذهب الوضعي، التي تحصر الفن في الواقع المحسوس فقط، أو تعرضه ثمرة الجنون والشذوذ، أو تجعل منه وسيلة لتلقين الحقائق، أو الدعوة لموضوعات ذات طابع اجتماعي.

وانتهى كروتشه إلى أن الفكر والحقيقة شيء واحد، وأن المعرفة ليست علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عنه، وإنما هي الفكر نفسه في إدراكه لذاته، والفكر له صورتان، أولوان من النشاط: نظري يتجه إلى المعرفة، وتطبيقي غايته الإرادة، وأهما بتعبير آخر العلم والعمل، ولا يعنى بالإرادة هنا معناها الفلسفي من أنها أساس الكون، ومبدأ الأشياء والواقع، ولا معناها المجازي حين يُراد بها كل فعل يقوم به الفكر البشري، وإنما باعتبارها نشاطاً للفكر يختلف عن التأمل النظري للأشياء، وينتج أعمالاً لا معارف، ويكون العمل عملاً حقاً بقدر ما يكون إرادياً، وإلا فهو حركة مجردة، وواقعة مادية physique، وإرادة العمل تتضمن بدهاء إرادة العصيان.

والمعرفة لها صورتان: حدس وليد المخيلة، وبه ندرك الصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن، وفكر يجيء عن طريق الذهن، وبه ندرك العلاقات الكلية، وهذا هو المنطق، فهي إما مبدعة صور أو منتجة تصورات.

والتطبيق، أو العمل، له صورتان: اقتصادية تهدف إلى تحقيق طموحات فردية، غايتها النفع، وأخلاقية تستهدف غايات كلية تتجه نحو الخير.

ومن ثم يتألف من العلم والعمل، بصورتيهما، مفهومات أربعة تستند الحقيقة: الجمال والحق والمنفعة والخير. ويطلق على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة، أو الفكر، اسم اللحظات الأربع، وهذه اللحظات ليست منفصلة فيما بينها، وكل واحدة منها تمثل الحقيقة الواقعة كاملة. ففي اللحظة الأولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالاً، وفي الثانية حقاً، وفي الثالثة منفعة، وفي الرابعة خيراً.

والنشاط الفنى أول خطوات الفكر، وهو الصورة المبكرة له، وهو حدس خالص، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية خالياً من أى عنصر منطقي، والمعرفة الفنية، أو الحدسية إن شئت، تسبق المعرفة المنطقية، وهذه تقوم على تلك، ولكن الأولى لا تقوم على غيرها، لأنها فجر كل معرفة. وفي دراسته عن «الحدس المحض والطابع الغنائى للفن»، ونشرها عام ١٩٠٨، استعاض عن مصطلح «الحدس المحض» بمصطلح جديد هو «الحدس الغنائى»، وبذلك حل مشكلة العلاقة بين النشاط الاجتماعى ومحتواه، وهى مشكلة لم يستطع سنكتيس قبله أن يحلها، وتركها كما هى.

أوضح كروتشه أن الفن تعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة التى يعبر بها عن هذه العاطفة، أى بين الحدس والتعبير، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون والأجناس الأدبية بصورة نهائية، لأن الحدس شىء فردى، وجديد دائماً، ولا نهاية لعدده، وليس للتصنيفات التى يضعها النقاد للفنون، وفى داخل الفن نفسه، قيمة ثابتة، ومثلها القوانين التى يضعها النقاد الذين يلتزمون مذهباً بعينه، تجريبياً أو نفعياً، عقلياً أو صناعياً، اجتماعياً أو نفسياً، حقياً أو أخلاقياً بوجه خاص، ويرون قيمة الأثر فى التزامه القواعد، أو إحداثه اللذة، أو توليده الحقيقة، وما إلى ذلك، وهم يرون - مثلاً - أن الأثر الفنى الذى يخرج على قواعد الأخلاق قبيح مهما كان فى إبداعه جميلاً.

الفنان مبدع لا أكثر، أى إنسان يحب ويعبر، ومن حيث هو كذلك ليس عالماً ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً، ويمكن أن نصفه بالأخلاقية وعدمها إنساناً، أما من حيث هو فنّان خلاق فلا نستطيع أن نطالبه بأكثر من التكافؤ التام بين ما يبدع وما يشعر به. وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى أو الناصح، فهو فنّان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، ويعيش حدسه مرة ثانية، والاختلاف الوحيد بينهما أن الناقد يعيش واعياً ما عاشه الفنان غير واع.

وإذا كانت فلسفة الفن هى علم الحدس الخالص، فإن المنطق علم المفهوم المحض، والحدس لا يقوم على المفهوم، لأنه أول صور المعرفة، وعلى العكس، يقوم المفهوم على الحدس، لأن الحدس موضوع المعرفة العقلية، وبجهاها معرفة العلاقات

القائمة بين الأشياء، وهذه الأشياء هي الحدوس، وبدونها لا يمكن وجود المفهوم، وهو عند كروتشه يختلف عنه عند أرسطو، فالأول يراه الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة التعميم، ويراه الثاني مفهوما مجردا لا يزيد على أنه التعميم نفسه.

وفيهما يتصل بالجانب التطبيقي للحدس، وهو العمل، يرى كروتشه أنه بدون معرفة لا تكون هناك إرادة، وبوسعنا أن نعقل معرفة مستقلة عن الإرادة، أما الإرادة المستقلة عن المعرفة فلا تعقل، لأن الإرادة الحقة لها عينان، وأما الإرادة العمياء فليست إرادة. وأنى لنا أن نريد إذا لم تكن أمامنا حدوس تاريخية، أى إدراك للأشياء، وحدوس محضة، أى تخيل للممكنات، وروابط منطقية بين هذه الأشياء توضح طبيعتها. وأنى لنا الإرادة الحقة إذا كنا لا نعرف العالم الذى يحيط بنا، وأسلوب تحويل الأشياء بالتأثير فيها؟.

فالنشاط العملى، أو الإرادى، لا يستقل عن المعرفة، ويحيىء في صورتين تتضمن ثانيتهما الأولى: النشاط النفعى، أو الاقتصادى المحض، والنشاط الأخلاقى، ويهدف الأول إلى غايات فردية، وهو «جمال» الحياة العملية، ويهدف الثانى إلى غايات كلية، وهو منطقها. وهذه اللحظات الأربع: الجمال والحق والمنفعة والخير، يرتبط بعضها ببعض ارتباطا دائريا، فاللحظة الأولى شرط فى الثانية وتتوقف على الرابعة، والثالثة تتوقف على الثانية وشرط فى الرابعة، وهكذا تدور الحياة: حدس، فمنطق، فاقتصاد فأخلاق.

وفى ضوء هذه الأسس مضى كروتشه يوضح بالتدرج مفاهيم الذوق والعبقرية، ووظيفة النقد، وتاريخ الأدب، والنشاط الجمالى، والمضمون والصورة، وحدد طبيعة اللغة، وأنها بالدقة ثمرة النشاط الجمالى فى لحظة الخلق الخالدة، وميز التعبير الشعرى بعناه الدقيق عن بقية أنواع التعبير الأخرى، كالارتجال والخطابة، وكلاهما ينتمى إلى الجانب التطبيقي، وهو وليد النشاط الفكرى الخالص، وفيه يتدنى الخيال ليصبح كلمة، أو رمزا على فكرة فحسب.

وهو يرى أن الأعمال الأدبية، وتمثل الجانب الأعظم من ثقافة شعب ما، شكل من الحضارة، وتعبير عن ذوق الشعب، وغودج يومئ إلى روحه ومدنيته الخاصة، وفيها لا يجب أن نبحث عن عبقرية المبدع المتفردة، وإنما عن انتشار حضارة

الحرف، كأي جانب آخر من جوانب الحضارة، فلسفية أو سياسية أو اقتصادية أو غيرها. ومثل هذه الأعمال نادرا ما تكون خلّقا عبقرياً خالصاً، وكثيرا ما تعكس رؤى العبقرى، وقد تتخلّل رغائب شعبه، وطوّرها، ورَتَّبَها، لتجىء في قالب يرضى عنه الشعب، وتعكس في الوقت نفسه حاجاته المشتركة، أدبية وثقافية والجانب الأكبر من الروايات والقصائد، والمسرحيات بأنواعها المختلفة، ومثلها في ذلك المعمار والموسيقا والرسم وغيرها، أعمال حضارية، تمثل الشعب بدقة في لهوه وطربه وثقافته، وليست مناط موازنة، أو منافسة، بينها وبين صاحب الأصالة الشعرية الحقّة. ومثل هذا التمييز يساعدنا كثيرا على فهم تاريخ الحضارة الأدبية، وعلى تكوين رأينا ناقدين.

كذلك عرض بطريقة بالغة الوضوح والروعة لقضية العلاقة بين الأخلاق والشعر، ويرى أن الشعر بمعناه الدقيق لا يخلق حقيقة ولا خلّقا، ومع ذلك يتغذى بكل ما تنطوى عليه نفوسنا، وما تملكه شخصيتنا من تراء، وهى أخلاقية في الجانب الأكبر منها. فليس من مهمة الشعر أن يخطب أو يعظ أو يستهدف إقناعات خلقية، ولكن روح الشاعر لا يمكن أن تدير ظهرها لتجربة الروح الإنسانى الواسعة، ولا يمكنها أن تستهدى غير النقاء، أى الأخلاق، وتزداد فتنة الشعر وروعته بقدر ما تكون شخصية الشاعر أشد تحليقا وأكثر سموا.

وفىما يتصل بالعلاقة بين التاريخ والشاعر حدّد مفهومه من التاريخ، وأنه يعنى به الوقائع والمثل العليا للمجتمع، سياسية أو دينية، فى عصر من العصور، وانتهى إلى أن الخلق الشعرى لشاعر ينتمى إلى هذا العصر حدث لا يصدر عن التاريخ، ولا يحدد هذا مساره، وكل خلق شعرى كامل فى نفسه، ومستقل عن أى شىء آخر، ولكن المادة والفحوى، فكريا وإنسانيا، يتوقفان على ما يتغذى به الشاعر، ويثران باتساع فكره، وعميق صلته بالتاريخ، وما يحمل فى أعماقه من أغذية خفية، وخمائر فعالة، ومن ثم فهى تعكس خفق الحقبة التاريخية التى عاشها الشاعر أو الفنان. فالتاريخ لا يحدد العمل الشعرى، ولا يشكله، ولكنه يصنع الظروف التى تطوّقه، وليس ممكنا أن نتمق فيه، وأن نفهمه جيّداً، دون أن ندرك واعين الظروف الأخلاقية والتاريخية، التى ولد بينها، ولوّنته، دون أن تصبح له قيّدا أو تحد من حريته..

وأخيرا يتحدث عن الرأى القائل بأن هناك أشكالا فنية خاصة، وأن كل شكل منها له مفهومه وحدوده وقوانينه الخاصة، وكيف تجسدت هذه الفكرة في مذهبين، يُعرف أحدهما باسم نظرية الأنواع الأدبية، وتقسم الأدب إلى غنائى ومسرحى وملحمى، وروائى وقصصى، وإلى ملهاة ومأساة وغيرها. ويُعرف الثانى باسم نظرية الفنون، وتقسمها إلى شعر وتصوير ونحت وعمارة وموسيقا وتثيل وغيرها. وفى بعض الأحيان يعدون النظرية الأولى جزءا من الثانية، وهى تقسيمات تعود إلى الحضارة اليونانية، ولا تزال شائعة فى أيامنا هذه، وكثير من الكتاب يؤلفون فى فن المأساة، وفن الملهاة، وفن الفكاهة، وغيرها، إلا أن ضررهم محدود، لأن الناس قلما يصفون إليهم، فهم يكتبون لأنفسهم تسلية، أو ليحتلوا مركزا علميا، ولكن الأدهى أن النقاد أنفسهم يحكمون على الآثار الفنية بالنسبة إلى النوع أو الفن الذى تنتسب إليه فى رأيهم، وهم فى هذه الحال لا يبرزون جمال الأثر أو قبحه، وإنما يبحثون عن التزامه القواعد أو خروجه عليها، وشاع هذا الاتجاه، حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا للأنواع الأدبية والفنية، وأدى هذا إلى تجزئة أعمال الفنان الواحد، وهى تكون وحدة فى الواقع، مهما تكن الصورة التى جاءت فيها، غنائية أو قصصية أو مسرحية، ومن ثم يمكن، مثلا، أن نعدّ شاعرا مثل أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٥٣) بين رجال النهضة الذين تعهّدوا الشعر اللاتينى تارة، وبين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية تارة أخرى، وحتى بين كتاب الملاحم، أو الهجائين، إلى آخر ما هنالك من أنواع، يمكن أن نجد له مكانا بينها.

وما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها الفنان العبقرى على الأنواع الأدبية والفنية المقررة، فيحمل عليه النقد، ولكن حملتهم لا تطفئ إعجاب الناس به، ولا تحد من ذبوعه، ومع الزمن يجد النقد نفسه فى حاجة إلى أن يتساهل بإزائه، فيوسّع نطاق النوع الأدبى ليشمله، أو يقبله جنسا جديدا، وهكذا تستمر عملية تحطيم القيود، وقلب القواعد، مع كل أثر عبقرى جديد. ولكن من الحق أيضا أن هذه الشبكة من التصنيفات ذات فائدة، لا تتصل بالإبداع الفنى، فهو عفوى وتلقائى، ولا بالحكم عليه فهذا أمر فلسفى، وإنما من قبيل الحصر والإحصاء لآثار لا تنتهى، وذلك شىء يفيد الذاكرة، ويعينها على

الانتباه، وهو أمر محمود ولا غبار عليه، ما دمنا لا نجعله مبدأ فلسفياً، ولا مقياساً للحكم على الفن.

غير أن هذه الأجناس والأصناف تسهل المعرفة، وتيسر التربية الفنية، لأنها في مجال المعرفة أشبه بقائمة تذكر فيها أهم الإبداعات الفنية، وهى فى التربية مجموعة من النصائح الضرورية أوحى بها الخبرة العملية الفنية، والمهم ألا نخلط بين القوائم والواقع، أو بين الأحداث والأوامر الظنية وبين القواعد الصارمة، وهو خلط نفع فيه بسهولة، ولكن نستطيع، ويجب أن نقاومه. إن كتب الأدب والبلاغة والنحو والعروض والموسيقا والتصوير وغيرها، إنما هى أولا قوائم بالأعمال الفنية، ومجموعات من النصائح، وتتجلى فيها، ثانياً، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة، وفى هذه الحالة يجب أن نعدّها من «الفن المجرد» الذى لا يزال فى مرحلة التأهب والتحضير، ونجد فيها، أخيراً، محاولات لفهم موضوعها فلسفياً، ولكن يفسدها خطأ التقسيم إلى أنواع وفنون، على نحو ما انتقدنا، ومع ذلك فهى تناقضات تمهد السبيل أمام النظرية الصادقة فى فردية الفن.

* * *

توقفنا عند كروتشه حياة وفلسفة ومنهجاً لأنه كان من أشد خصوم الأدب المقارن فى إيطاليا وخارجها، وجاءت معارضته على استحياء فى البدء، فذكر فى مقال له نشره عام ١٨٩٤ أن البحث عن النظائر والمتشابهات فى الآداب المختلفة ليس بالمنهج المستقل، وإنما يعين على تفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وليس المنهج المقارن إلا مجرد أداة أو وسيلة يمكن بها عقد مقارنات. تاريخية أو العنور على أمثلة قد تكون أقرب إلى الكمال.

وجاء أول هجوم عنيف وصريح له بعد ذلك بسنوات، فى مقال له نشره فى مجلته «النقد» عام ١٩٠٣ بعنوان «الأدب المقارن»، وجاءت أفكاره مفاجئة، وعنفه مدهشاً، لأن كروتشه نفسه نشر فى الأعوام التى سبقت بعض الدراسات عن التأثيرات الإسبانية فى الأدب الإيطالى، وفى هذا المقال اتهم كروتشه الأدب المقارن بأنه لا يعين على فهم النصوص الأدبية، وإنما يعوقنا عن الوصول إلى عمقها ودقة تقييمها، ذلك أن كل ما يفعله أنه يتلقف الصورة النهائية للعمل الأدبي، دون أن

يتتبع مجراه في ذهن الأديب الخلاق حتى يظهر في صورته النهائية، وبعد تلقفها يحاول العثور على نظائر لها، أو يرصد ردود الفعل عند القراء، ثم يقرر ما إذا كان العمل حسن السمعة بين القراء أو سييء القالة، وما إذا كان قد ترجم إلى لغة أخرى، ومدى نجاحه أو فشله، ومن هو الذى تأثر به، أو نفخ فيه من روحه، وهذه كلها مسائل هامشية بالنسبة للعمل الأدبي الذى لا يتكرر إطلاقاً في الزمان أو المكان، والذى ينفرد بأصالته وروحه الخاص، ومعناه الفذ، ومبناه المتميز.

كان تأثير كروتشه على الساحة الأدبية في إيطاليا كاسحاً مدمراً للأدب المقارن، وبينما كان هذا العلم ينمو ويتطور في بقية البلاد الأوروبية وغيرها، توقف نموه هنا وجمد، ولم يتخلص من واقعه هذا إلا على يد فارنيللي، وكان أستاذاً في جامعة إنسبروك في النمسا منذ عام ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤، فقد تبني الأدب المقارن في النصف الأول من هذا القرن، وعكف منذ عام ١٩٠٧ على دراسة الأدب العام في جامعة تورين في إيطاليا، وتخصص في الأبحاث القصيرة المركزة، ومن بين أشهر أعماله كتابه عن «بايرون» وتأثيره، ودرس الرومانسية في ألمانيا ورومانيا في عمق وأناة، وبموته تجدد الأدب المقارن في إيطاليا من جديد، رغم أن كوكبة من تلاميذه واصلوا دراساتهم وأبحاثهم في هذا المجال، ليوضحوا أهمية الارتباط بين الأدب الإيطالي والآداب الأوروبية، التي تشاركه في الكثير من الظواهر، والعديد من نواحي التعبير.

وفي عام ١٩٤٦ أنشأ بيلجريني، وجماعة من رفاقه «مجلة الأدب الحديث»، لنشر الدراسات المتصلة بالعلاقات بين الآداب المختلفة، وابتداء من عددها الثامن، أى من عام ١٩٥٥ حملت اسم «مجلة الأدب الحديث والأدب المقارن»، وبدأت تدرس الأدب من وجهة نظر أوروبية. وفي العام الجامعي ١٩٤٩ - ١٩٥٠ نظم أنتونيو بورتا أول دراسة عن الأدب المقارن في جامعة بوكوني في ميلانو، ولكن جهوده لم تغير من الواقع شيئاً، وظل هذا العلم الجديد منسياً، إلى أن ألقى عليه بعض الضوء حين عقدت منظمة الأدب المقارن العالمية مؤتمرها عام ١٩٥٦ في البندقية، وكان جلّ الأبحاث التي أُلقيت فيه تدور حول «البندقية في الأدب»، ولكن المحاضرة التي ألقاها مدير جامعة البندقية إذا ذاك، إيتالو الصقلي، في حفل افتتاح المؤتمر، أوضحت بجلاء أن الباحثين الإيطاليين لا يزالون يتحركون في نطاق ناقدهم الكبير

بندتو كروتشه، من الاكتفاء بالدراسات التي تؤكد فكرة استقلال العبقيرية الخلاقة عند المبدع، ومع أن عددا قليلا من الباحثين يحاول أن يتجاوز هذا النطاق، وأن يمتد بدراسة الأعمال الأدبية إلى ما هو أوسع من فكرة الكاتب الوحيد المنفرد، إلا أن المقارنة الإيطالية لا تزال تتحسس طريقها خائفة مترددة، تحصرها مصطلحات التقاليد، والاستمرارية، والثقافة الأوربية، وتحاول في جهد بالغ أن تتجاوز الفرد إلى المجموع، وأن تنتقل من فكرة الفن الخالص، إلى الفن المرتبط بالحياة، أو الذي هو وليد الحياة.

● بقية أوروبا الغربية:

عرضنا من قبل لتطور الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا والولايات المتحدة وإنجلترا وإيطاليا، ولنلقى الآن نظرة مجملة على تاريخه في بقية البلاد الأوربية الأخرى غير الاشتراكية.

يمكن القول أن الدافرك وحدها، من بين بقية البلاد الإسكندنافية، أسهمت بشيء ذي أهمية في هذا المجال، وذلك بفضل الفيلسوف والناقد جورج براندس (١٨٤٢ - ١٩٢٧) صاحب كتاب «التيارات الأدبية الكبرى في القرن التاسع عشر»، وهو قطعة رائعة من تاريخ الفكر والأدب، وخير ما أُلّف في بابه، وحظى بشهرة واسعة، وأخذ طريقه مترجما إلى كل اللغات الأوربية الكبرى، وفيه درس الأدباء المهاجرين بعامة، والمدرسة الرومانسية الألمانية، وردود الفعل في فرنسا، والاتجاه الطبيعي في إنجلترا، دراسة عميقة مستفيضة، قدفع بمواطنيه إلى معرفة بقية الأدب الأوربي ودراسته، وأدى إلى انتصار الواقعية، ووجه بثورة عارمة من المحافظين، ولكن دعوته انتصرت أخيرا. وتابعت خطى هذا العلم جامعة أرهوس، ولكن حركة المقارنة تراجعت فيها، وانتقل الاهتمام بها إلى جامعة كوبنهاجن العاصمة، وعنها تصدر مجلة «عالم الأدب»، وتُعنى بالأدب المقارن دون أن تكون وقفا عليه.

وليس في النرويج وفنلندا أي نشاط يستحق الذكر في مجال الأدب المقارن العالمي، ونجد في السويد بعض علماء المقارنة المهتمين بهذا اللون من الدراسات،

ويحاضرون في جامعاتها المختلفة، وفي جامعة أوبسالا من بينها بخاصة.

وتجىء هولندا في مقدمة دول الشمال اهتماما بالأدب المقارن، فأهلها أقدم تاريخا، وأعرق ثقافة، ويتحدثون لغة أشد وحدة وتماسكا، وتجربتها في مجال المبادلات الأدبية أكثر أصالة، وكان عليهم أن يتعلموا كيف يصبحون ضمن الجماعة الأوروبية، وأن يتعرفوا على أنفسهم في إطارها، وأن يكتشفوا أدبهم في ثرائه، وأن يدرسوه في عمق، ولهم سوابق في الأدب المقارن تعود إلى النصف الأول من القرن الماضي، ففي عام ١٨٢٤ نشر وليم دي كليرك (١٧٩٥ - ١٨٤٤) أول دراسة عن تأثير الآداب الأجنبية في الأدب الهولندي، ومع أواخر القرن نفسه أصبحت التربة مهيأة للدراسات مقارنة مثمرة، ووجدت في شخص العالم كالف نصيراً متحمساً.

وبعد الحرب العالمية الثانية عظم الاهتمام بالأدب المقارن، ودعت الحاجة إلى إنشاء مؤسسة تنسق بين النشاطات المختلفة المرتبطة بالعلم من جانب، وتعمل على تعميق دراسة اللغات الأجنبية وآدابها من جانب آخر، فأنشأت الدولة عام ١٩٤٨ «معهد علم الأدب المقارن»، في أوترخت، ويتبع الجامعة في المدينة نفسها، ويمثل مركزاً علمياً أساسياً ذا شهرة عالمية مرموقة. وأنشئ إلى جانبه «معهد الأدب العام» سنة ١٩٦٢، وأهله مطبوعاته، وقوائم المصادر التي ينشرها لأن يصبح مركز جذب وإشعاع يفد إليه كل الراغبين في دراسة الأدب المقارن فيها وراء بحر الشمال كما أنشأت هولندا معهداً وطنياً آخر في مدينة ليدن، يحمل اسم «معهد سير توماس براون» ويختص بدراسة العلاقات الثقافية بين هولندا وإنجلترا، ويعد مركزاً للدراسات العالية المتخصصة في مجاله، وأخيراً فإن مظاهر الاهتمام بالأدب المقارن تتجلى أيضاً في اهتمام جامعة أمستردام العاصمة به، فقد أنشأت كرسيها للأدب المقارن والأدب العام ١٩٥٧، وبدأت جامعة جرونينغن في أقصى الشمال تهتم به أيضاً.

وخضعت دراسة الأدب المقارن في بلجيكا لواقعها السياسي، فهي تتحدث لغات ثلاثاً: الفرنسية والفلمنكية، وهي لهجة ألمانية، والهولندية في مناطق صغيرة على الحدود، وبين الذين يتحدثون الفلمنكية والفرنسية صراع قديم، ومنافسات

حادة، وحساسيات لا تنتهي، وأية دراسة للأدب المقارن تؤدي بالضرورة إلى دراسة تأثيرات أحد الأدبيين في الآخر أخذاً وعطاءً، وقد يؤدي هذا إلى مشاكل سياسية، ولذا خلت المناهج التربوية من دراسة هذا العلم، ولا يسمح بها إلا في المعاهد العالية المتخصصة، وقد تتعرض له على استحياء بعض الملخصات التي تعرض للأدب الأوربية جملة. وبداهة لا يوجد له كرسي في أية جامعة بلجيكية، ولو أن هناك عدداً من الأساتذة لهم إسهام مشكور في اللقاءات العالمية، وعلى المستوى الشخصي، فعرف الجانب الفلمنكي العالم فرنك باور الذي استطاع أن يرفع الأدب المقارن في وطنه إلى مرتبة العلم، وألقى في المؤتمر اللغوي الذي عقد في ليدين عام ١٩٢٢ محاضرة نُشرت عام ١٩٢٧ عن «منهجية الأدب المقارن»، وفيها كسره على أربعة موضوعات رئيسية، وهي: تاريخ الأحداث، والأفكار الشهيرة، والأصول، والموضوعات، وهو تقسيم استمد قوته من إجازة فإن تيجيم له، حين ضمّنه في مختصره الشهير عن الأدب المقارن، ونلتقى في القطاع الفرنسي بأسماء فالتر تيس في جامعة جانت، ورونالد مورتييه في جامعة بروكسل العاصمة.

* * *

فإذا تركنا الشمال إلى البحر الأبيض المتوسط نجد عدداً من دوله الأوربية لا تكاد تعير المقارنة اهتماماً، على الرغم من ماضيها الثرى، ومكانتها المرموقة بين الدول الأوربية.

ففى إسبانيا لا يوجد كرسي للأدب المقارن في أية جامعة، ولا جمعية توجّه دراساته، أو مجلة تُنشر فيها، رغم أنها حقل بكر للمقارنة العملية، وتتوفر على مواد كثيرة للبحث، فعلى أرضها التقت حضارتان عظيمتان، العربية والإسبانية، وتركت الأولى في الثانية آثاراً بالغة، في الأدب والفكر واللغة، وقامت الثانية بدور فعال في تطوير الثقافة الأوربية، إبداعاً وفكراً، وعنها انتقل الأدب العربى شعراً وحكايات وفلسفة إلى أوربا الغربية، ومارس تأثيراً واضحاً في أدبها وثقافتها، وكان وراء يقظتها الحديثة.

يمكن ردّ هذا الإغفال إلى أسباب عديدة، منها: أن الكنيسة الكاثوليكية محافظة، تكره كل تجديد أو مغامرة، حتى في مجال الأدب الخالص، وظلت تمارس حتى

سنوات قليلة تأثرا طاغيا على شتى جوانب الحياة في إسبانيا، وكانت أشد سطوة، وأقوى نفوذا، في الفترات التي نما فيها الأدب المقارن وازدهر، إلى جانب أن العصر الفاشي، (١٩٣٩ - ١٩٧٢)، تميز بإيقاظ النعرة القومية، والانغلاق الثقافي، والضيق الشديد بكل جديد في الفكر، والاستجابة لكل مطالب الكنيسة، إلى جانب الحصار الذي فرضته أوروبا كلها على إسبانيا زمنا لأسباب سياسية خالصة، بعضها ثار لعداوت قديمة، وبعضها الآخر كراهية للجنرال فرانكو ونظامه السياسى فعلا.

كذلك تعرف إسبانيا منذ تكونها دولةً تعدد اللغات على أرضها، ففي الشمال يتحدث الناس اللغة القطلونية، وهي لغة مستقلة عن الإسبانية، ذات أصل لاتيني، وفيها تحرر الصحف والمجلات، ويكتب المفكرون والأدباء. وتوجد لغة غاليسية، أو جليقية في المصادر العربية القديمة، في الشمال الغربي، ولها الوضع نفسه تماما. ويحاول الباسك في أقصى الشمال الشرقي أن يستقلوا تماما، ويعملون جاهدين على إحياء لغتهم وآدابها، وهي لغة قديمة مجهولة الأصل، وثمة لغة أخرى في منطقة بلنسية في غرب الجنوب، وتميزت مقاطعات الأندلس مشاعر وأحاسيس عن غيرها، ويحنون دوماً إلى تاريخهم العربي الزاهر، وكل ذلك دفع بالدولة في عهد الدكتاتورية إلى مقاومة هذه التيارات، وكبح جماح هذه اللغات، وعدم الاعتراف بها رسميا، والحيلولة دون النشر بها أو تدريسها، والدراسات المقارنة تجيء في أقصى الطرف المقابل لهذا كله.

ولكن ذلك كله لم يحل دون قيام عدد من الأفراد بأبحاث هامة، تدخل في نطاق الأدب المقارن وإن لم تحمل اسمه، ولم يزعم أصحابها لأنفسهم أنهم من علماء المقارنة، ويحيى في مقدمة هؤلاء العالم الجليل ميجيل أسين بلاثيوس (١٨٧١ - ١٩٤٥)، فقد درس الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتى، ونشر بحثه عام ١٩٢١، فأثار ضجة عنيفة لما يخفت صداها. وتجيء دراسة ميننديث بيدال (١٨٦٨ - ١٩٦٨) عن الملاحم الأوربية، ودراسات أخرى له، لونا من الأدب المقارن الموثق لا شك فيه، ومثلها دراسة العالم والشاعر دمسو ألونسو، الرئيس السابق للمجمع الملكي للغة الإسبانية، عن أديب إيطاليا بترارك وتأثيراته في الآداب الأوربية المختلفة، وثمة دراسات أخرى عن «العلاقات الإسبانية

السويدية»، أو عن «نيتشه في إسبانيا»، وآخرها دراسة جيدة قام بها فرانسيسكو مركوس مرين عن «الشعر القصصى العربى والملاحم الإسبانية: عناصر عربية في نشأة الملاحم الإسبانية»، ونشرتها في مدريد دار جريدوس الشهيرة عام ١٩٧١، ولو أن الطبعة الأولى منها ظهرت قبل ذلك، على نحو بدائى ومتواضع، عن جامعة مونريال في كندا وتتبع فرناندو دى لاجرانخا الأستاذ في كلية الآداب في جامعة مدريد المركزية الحكايات العربية التي هاجرت إلى اللغة الإسبانية، وترجم جانباً من أبحاثه صديقى وتلميذى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم.

وليس البرتغال بأفضل حظاً من إسبانيا، وهما يتشابهان تاريخاً وظروفاً، وإن اختلفا لغة وأدباً، وأول دراسة عرضت لمنهجية الأدب المقارن، جاءت في كتاب ألفه البرتغالى فيديليينو دى فيجيريدو، ونشره في لشبونة عام ١٩١٢، ويحمل عنوان: «النقد الأدبى علماً»، وفيه فصل عن «الأدب المقارن ونقد المصادر»، سار فيه المؤلف على خطى كروتشه، وأظهر بأن المقارنة ليست إلا لونا من تقنية النقد الأدبى، ومن المستحيل إقامة علم كامل على هذا النحو من السلوك، ومع ذلك أوصى بأن تشمل الدراسات الأدبية التاريخ العام للأدب والأفكار، وهى وجهة نظر لم يتخل عنها، وعاد يؤكد في دراسة له عن «وجهة نظر من أجل مدخل للتاريخ المقارن للأدبين البرتغالى والإسبانى».

ولا يمكن فصل تطور الدراسات المقارنة في أمريكا اللاتينية عما يجرى في إسبانيا والبرتغال، فمنذ أن غزتا العالم الجديد، ومعها بقية أوربا الغربية، استأصلوا هنوده، واجتثوا ثقافته، وتركوا القارة بأكملها تتكلم لغتهما، وتعيش على تراثها الثقافى، وانعكس سير الحياة الأدبية فيهما على أمريكا اللاتينية، وبخاصة أنها ظلت مستعمرة لهما حتى قريب من نهاية القرن الماضى، والنهضة الوحيدة الملحوظة في بعض دول القارة عرفتها في مطلع الأربعينيات، حين انتصرت الفاشية في إسبانيا، واستولت على مقاليد الحكم، وفر آلاف العلماء والأدباء والمثقفين من الإسبان، نجاةً بحريتهم وأفكارهم من طغيان الفاشية وزيفها وأكاذيبها، فتلقفتهم دول أمريكا اللاتينية، جامعات وصحفاً ومؤسسات، فقامت على أيديهم، حياة ثقافية مزدهرة وراقية حقاً، وبرزت أساء هامة في دراسات الأدب المقارن، فقدّمت ليذا ملكييل،

العالمة الأرجنتينية، أبحاثاً قيمة عن فن المقامة العربى وتأثيره فى أدب الصعاليك الإسباني والأوربي، ودراسة رائعة عن رواية «القوادة»، وما فيها من ملامح مشرقية، وهى من روائع الأدب الأسباني فى القرن الخامس عشر الميلادى.

وثمة أساتذة آخرون من أصل إسباني، يدرسون فى جامعات العالم الجديد، ويسهمون بقدر فى مجالات الأدب المقارن، وأدى نشاطهم إلى قيام كل من المكسيك وشيلي بإنشاء معاهد للأدب المقارن، وأنشأت الأرجنتين «مركز أبحاث الأدب المقارن»، ويعمل خلال مفهوم واسع لمصطلح الأدب المقارن، فيدخل فيه حتى الدراسات الموجزة عن بعض الكتاب والشعراء.

وإجمالاً يمكن القول إن إسبانيا والبرتغال، وامتدادهما اللغوى فيما وراء الإطلنطى، فى أول خطاهم نحو أدب مقارن منهجى، ومعترف به، ويحتل من الحياة العلمية والجامعية مكاناً ملحوظاً.

ويعيش اليونان مهد الفكر والأدب الأوربي حياة ثقافية متواضعة فى أيامنا هذه، مردّها فيها أرى أنها خضعت للاحتلال العثماني فى عصر نشأة الأدب المقارن، وكافحت من أجل استقلالها طويلاً، وعانت من التخلف الاقتصادى فى مرحلة ازدهاره، وهجرها أهلها، وتناثروا فى شتى بقاع العالم، يديرون الفنادق، وينشئون المطاعم والمقاهى والحانات، ومحلات البقالة، ويعملون فيها خدماً إذا لم تواتهم فرصة الإنشاء والامتلاك. وحين أزهرت بلادهم اقتصادياً وعادوا إليها كانت أخلاق المهاجرين وسلوكهم قد استقرت فى أعماقهم، وأصبحت لهم عادة، فلم تعد الحياة الثقافية والأدبية بمفهومها الرفيع تعنيهم كثيراً، وعبثاً يمكن أن نجد للأدب المقارن أثراً فى بلد لا يزال يخطو فى مجال الإبداع والتأريخ الأدبى خطاه الأولى، رغم أن اليونان يملك ثروة من العطاء، ومن التأثير فى الأدب العالمى كله، على امتداد كل القرون، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة مزدهرة لا تنتهى، وتسهم فى بناء مجد قومى معاصر، إلى جانب إنها تراث إنسانى ملك للعالم بأسره، شأنه فى ذلك شأن الحضارة المصرية القديمة تماماً.

● الاتحاد السوفيتي:

محاولة أن نعرض هنا في صفحات قليلة لتطور الأدب المقارن في البلاد الاشتراكية، حيث تلعب السياسة دورا بالغ الأهمية، أمر صعب للغاية، ومع ذلك لا يمكن أن نمر بها عابرين. ونبدأ الحديث عنها بالاتحاد السوفيتي، فهو صاحب الثروة الاشتراكية العظمى، والتراث الأدبي الخالد في مجال الإبداع.

جاء دور الاتحاد السوفيتي في بناء الأدب المقارن متأخرا للغاية، رغم أنه يضم على امتداده الواسع العديد من اللغات السلافية، ولها آدابها، واستخدام المنهج المقارن في مثل هذه الحال أمر لا بد منه، من الوجهتين الأدبية واللغوية على السواء.

ولا يمكن أن ندرك هذا التخلف بسهولة إلا إذا ألقينا نظرة موجزة وشافية على تطور الأدب الروسي نفسه، لأنه مجهول لدينا تماما، ولأن الإمام به يفسر لنا غيبة الاتحاد السوفيتي في هذا المجال، ومعه ندرك أيضا أن الأدب الروسي كان بمعزل عن أوروبا تماما، حين كانت هذه تتحرك نحو عالمية تعلو على القوميات، وتستخدم المقارنة في مناهج العلوم، وتمهد التربة لمقارنة أدبية، وتجهل الأدب الروسي في الوقت نفسه.

لم يعرف الأدب الروسي طريقه إلى الغرب حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، عندما تناهت إلى سمع أوروبا وأمريكا، لأول مرة، أسماء ترجنيف، وتولستوي، ودستوفيسكي، وجوجل، وبدا الأمر كما لو كان غزوا، واتسم بطابع المفاجأة، وانضم إليهم فيما بعد تشيخوف، وجوركي، وبونين، وآخرون. وكان ظهور مثل هذا العدد من الكتاب بين ظلام الطغيان الروسي البارد أمرا محيرا للغاية.

كان الأدب الروسي آخر من وفد إلى جمهورية الفكر الأوربي، وبدا كما لو كان ظاهرة نشأت تلقائيا، مجهولة الوالدين والأسلاف.

وترجع أسطورة الميلاد المعجز للأدب الروسى، فى المقام الأول، إلى الجهل بروسيا عامة، وبتاريخها الأدبى على نحو خاص، فالحق أن للكتاب الروس، كما لغيرهم، جذورهم العميقة، وفى استطاعتنا أن نتتبع أصولهم الأدبية البعيدة، ومع ذلك يمكن القول إن التطور الثقافى الروسى فى عصوره الأولى عملية منعزلة عن غيرها، فلم يكن يربط روسيا بالدول الغربية إبان العصور الوسطى وعصر النهضة غير علاقات واهنة، كما أن بعض العوامل الداخلية حددت سير الحضارة الروسية حتى القرن الثامن عشر، وحالت بين الأدب الروسى وبين التطور فى سهولة، على نحو ما حدث للأدب الأخرى فى البلاد الأسعد حظا.

إبان حكم بطرس الأكبر (١٦٧٢ - ١٧٢٥) فقط حدث تغريب روسيا، وإخضاعها للتأثيرات الأوروبية، على نحو اتسم بالمفاجأة، وقام هذا القيصر العنيف بتأسيس الإمبراطورية الروسية، وتشديد عاصمة جديدة لها. هى سانت بطرسبرج^(١١) على نهر نيفا، على مقربة من بحر البلطيق. وألقى بروسيا بعنف فى التيار الرئيسى للحضارة الأوروبية، واستطاع بفضل انتصاراته الحربية على الأتراك والسويديين أن يكسب لبلده مكانا بين الدول الغربية القائدة، وسار بخطى محمومة وقسوة بالغة فى تحويل وطنه نحو الدنيا، وفى ذهنه هدف واضح محدد جدا: أن ينسلخ عن التقليد الميزنطى الذى يدين بالترمت والعزلة، وأن يشجع التقدم الدنيوى فى كافة مجالات الهيئات الحكومية والثقافة العامة، وتمكن من تحقيق أهدافه بطرق اتسمت بالبربرية فى الجانب الأكبر منها، وسحق معارضة النبلاء والعسكريين سحقاً دمويًا، وعذب وقتل كل من اعترض طريقه، بما فيهم ابنه أليكس. وفى هذا يكمن ما اتسم به عهده من تكافؤ الضدين: الإصلاحات من ناحية، وعبء الآلام الأكبر الملقى على الشعب من ناحية أخرى.

بدأ بطرس عملية التغريب هذه باستعارة طرق التطبيق الفنية من البلاد الأوروبية الأكثر تقدما، ولكنه فى النهاية كان قد استحوز أيضا على مجموعة جديدة

(١١) حملت اسم لينينجراد بعد انتصار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧.

من القيم الثقافية، فمع استيراد الساعات والشعر المستعار والمدفع استورد الباليه الألماني، والشعر الفرنسي، والصور الإيطالية. وأدى هذا إلى تحرير العلوم والآداب بغتة من سيطرة الكنيسة، وجعل المدارس علمانية، وبسط الحروف الهجائية، وشجع التبادل الشخصي مع الغرب، واستقدم رابينة البحر من هولندا، والمهندسين العسكريين من فرنسا، ورجال المدفعية من ألمانيا، وشجع ترجمة مؤلفات الفلاسفة والعلماء ورجال السياسة من الأوربيين، ومنع ترجمة المؤلفات اللاهوتية، وكان فهمه للأدب نفعيا خالصا، فهو يفضل الكتب التي يعدها ذات فائدة، وطلب من الكتاب أن يساعدوه في مساعيه، وقام بنفسه بتأسيس أول جريد روسية وتولى الإشراف على طبعها، ورئاسة تحريرها، كما كان أول كتابها.

نجح بطرس في تغريب الطبقات العليا، وأرغم طبقة «البويرز»^(١٢) القدامى على إزالة لحاهم، وارتداء سترات ألمانية، وألزم شباب النبلاء بدراسة اللغات الأجنبية، وانتهاج آداب السلوك الفرنسية، ولكن عملية التغريب المضطربة بين ملاك الأراضي والفئة الجديدة القليلة الحاكمة لم تترك أدنى تأثير في جماهير الشعب عامة، وازدادت الهوة بينهم وبين سادتهم اتساعا، وعظمت العزلة بين المجتمع المثقف وبين الفلاحين وعامة الشعب.

وبينما كانت جماهير الشعب التي أذلها الرق والعوز والاستغلال الاقتصادي تعيش في جهل وتخلف شامل، متعلقة بتقاليد الدين والأساطير والفنون الشعبية القومية، كانت الطبقات العليا تتكلم وتكتب وتلبس وتأكل وتفكر وتتعبد بطريقة غريبة عن الشعب، وأصبحت الحياة الثقافية تجرى في تيارين مختلفين، يلتقيان أحيانا، ولكنها لم يمتزجا إلا بعد ثورة عام ١٩١٧.

كانت السرعة التي لحق بها الأدب الروسى بالغرب في النصف الأول من القرن الثامن عشر أمرا رائعا حقا، وفي عهد القيصرية كاترين (١٧٦٢ - ١٧٩٦) ازداد التقدم الثقافي الروسى سرعة وحجما، وقدمت الطبقة العليا العديدة نسبيا، والتي

(١٢) طبقة البويرز تطلق في روسيا على الفلاحين.

درست في المؤسسات التعليمية الجديدة، ومن بينها جامعة موسكو وكانت قد بُنيت حديثاً، دائرة من القراء ومحبي الفنون الجميلة ظلت تتزايد دوماً. وفي بداية القرن لم يكن في روسيا غير ثمانى مجلات دورية، أصبح عددها في نهايته يربو على المئة.

وأصدرت المطابع، وكان عددها يتزايد باطراد، آلافاً من الكتب، وبينما كانت الإمبراطورة تثبت أهميتها في أوروبا بواسطة سلسلة من الانتصارات العسكرية والسياسية، كان الأدب يزداد خصوبة وتنوعاً، وكانت كاترين نفسها مؤلفة، وكتبت عدداً من المسرحيات والقصص، وأسهمت كاتبة في الصحف الهجائية، وطلبت من وزرائها ورجال حاشيتها أن يهتموا بالشعر، وكان معظم كتاب القرن الثامن عشر في روسيا يتولون مناصب حكومية هامة، وكانت القيصرية تعتبر أعمالهم الأدبية الفذة بمثابة خدمة للدولة، ومنحت المبرزين منهم النياشين، وأمدتهم بالعون المادى. وقامت الحكومة نفسها باستيراد الكتب الفرنسية، وتنظيم العروض المسرحية، وتأسيس دور النشر، كما راسلت كاترين وبعض خاصتها كبار الكتاب الفرنسيين، أمثال: فولتير وديديرو وواضعى الموسوعات الفرنسية.

وأيدت الدولة تحويل الأدب إلى أدب دنيوى، وبذلك أصبح الأسلوب الجديد واللغة الجديدة وسيلة المجتمع المتعلم، واعترفت القيصرية والبلاط بهذا، وتمت بنجاح ممارسة المدارس الأدبية، وكل الأشكال الأدبية الجارية في الغرب، من القصيدة الجادة والمأساة إلى القصص الخيالية وكتب الرحلات، واكتسبت جميعها صبغة روسية. لقد حافظ الروس في عملية التكيف والتقليد هذه على خصائصهم القومية، ولم يفقدوا طابعهم المتميز أبداً.

وحين اندلعت الثورة الفرنسية أثارت الرعب في القيصرية، ومن خلفها الأشراف، واتخذت اجراءات وقائية صارمة ضد آراء الغرب الخبيثة، التى تهدد الحكم المطلق، والنبلاء، وظهر الانشقاق بين الفئة الحاكمة والمجتمع المتعلم، والحكومة التى تولت فيما سبق ترجمة روسو وديديرو أخذت تنظر بعين الشك إلى قرائهم، وإلى كل أصدقاء «الاستنارة الفرنسية»، وألغت حرية الصحافة، وقبضت على الأحرار من رجال التريية، وفرضت الرقابة على مؤلفات الكتاب الروسيين المتحررين، وعندما هاجم ألكسندر رادشيف (١٧٤٤ - ١٨٠٢) في كتابه «رحلة

من سانت بطرسبورج إلى موسكو» الذى صدر عام ١٧٩٠ الاسترقاق، وكشف عن المعاملة العدية الإنسانية التى يلقاها الفلاحون، وفساد الشرطة وصغار الموظفين، قُبِضَ عليه، وصدر عليه الحكم بالإعدام ثم خُفِّفَ إلى النفى إلى سيبيريا، وبينما الحكام يحاولون تأخير عقارب الساعة ويؤيدون الحكم الاستبدادى المترمى، استمر المجتمع الذى تنبه فى طريقه..

فى بداية القرن التاسع عشر تراجعت التقاليد السامية للقصاص الجادة، والمسرحيات المأسوية الكلاسية وحل مكانها فى النهاية قصص حزينة، وقصائد غنائية تعبر عن الأسى، وتعليقات جانبية باكية عن الحب غير المتبادل وفيها تُرجمت قصص والترسكوت، وأشعار بايرون وجوته وشيللر وصغار الرومانسيين الألمان، واستلهم إيفان كريلوف (١٧٦٩ - ١٨٤٤) فى كتابه «الخرافات» عيسوب الإغريقى، ولافونتين الفرنسى وآخرين، وجاءت فكاهاته بسيطة لا يشوبها شيء من التكلف، ونكاته مرة وإن لم تكن مبتذلة، وترجع أهميته فى المقام الأول إلى أنه كان يكتب للعامة الذين يعيشون فى الأحياء الفقيرة، فى وقت كان الأدب يكتب لقاعات استقبال الأشراف، ولأقربى كتابه رواجاً منقطع النظير، وبيع منه فى الأعوام القليلة التى سبقت عام ١٨١٢ خمسة وسبعين ألف نسخة، وهو رقم لم يبلغه مؤلف روسى قبله.

وفى الربع الأول من هذا القرن دارت معركة بين دعاة التمسك بالقديم ودعاة التجديد، وكانت أكثر من مجرد خلاف حول الأسلوب، إذ تواجعت العقليات والآراء السياسية لجيلين مختلفين وبدا أن النكسة التى حدثت فى السنين الأخيرة لحكم كاترين، وازدادت فى عهد ابنها بولس الأول، والذى اغتيل عام ١٨٠١، قد فقدت تأثيرها عندما ارتقى الإسكندر الأول العرش، ولكن مهادنة الحاكم لم تستمر طويلاً، إذ نبذ القيصر أحلامه الإنسانية بعد بداية مبشرة، ثم جاء غزو نابليون لروسيا عام ١٨١٢، وحرب التحرير القومية التى صاحبها تفجر الوطنية الشعبية، وكانت عاملاً هاماً فى هزيمة الفرنسيين، وكفلت نجاح القوات الروسية فى حملتها الحربية على أوروبا.

وعندما حل عام ١٨١٥ بعد معركة واترلو الشهيرة ومؤتمر فيينا، كانت روسيا قد ملكت زمام الأمر في عالم ما بعد نابليون. إلا أن صراعا داخليا مروعا كان يستنزف قواها في الداخل، وكذلك أدت يقظة الوعي القومى بسبب الحرب، والتوسع في التعليم، وزيادة ترابط الإمبراطورية عالميا، ونمو الثروة القومية، إلى تنبيه الطبقات المتعلمة من جديد، وكلما زاد عددهم ازدادت حاجاتهم الثقافية، وازدهر الأدب والموسيقا والفنون. وفي الوقت نفسه خيب واقع الاستبداد البشع والاسترقاق المقيت، والظلم الاجتماعي الصارخ، مطامح النبلاء التقدميين، وعلى الرغم من انتشار الآراء التحررية بين المستنيرين منهم، فقد أصبحت الحكومة أكثر عنادا وتزمنا عن ذى قبل، يساندها في ذلك مؤيدو تركيز السلطة وطبقة قوية من الأشراف. ولكن شباب النبلاء الذين خدموا في الجيش، وذهبوا إلى ألمانيا والنمسا وفرنسا أثناء حملة ١٨١٢ - ١٨١٥ عادوا إلى وطنهم بروح الرومانسية السياسية والأدبية ومزاجها، وانتقدوا تخلف وطنهم انتقادا شديدا، وتحذثوا عن الحاجة إلى الإصلاح، ووجدت خلافاتهم مع رؤسائهم، وثورة القول في بلد الصمت الإجماعى، متنفسا لها في مسرحية «حماقة أن تكون حكيما» لألكسندر جريبو ييدوف (١٧٩٥ - ١٨٢٩)، وهى ملهاة شعرية، ورغم أن مؤلفها كان يعتبر نفسه رومانسيا إلا أنها كانت واقعية إلى حد يثير الدهشة، فقد التقط معظم شخصياتها من الحياة، وتعرض للأحداث الجارية، وتورد حقائق الحياة الروسية المعاصرة، ومُنع عرض المسرحية ومع ذلك ظلت تُقرأ بشراهة في نسخ خطية.

وقد وجد النبلاء الشبان في حياة بطل المسرحية شبها بحياتهم، فأخذوا يكوّنون الجمعيات السرية للإطاحة بالحكومة ولكنهم فشلوا في تغيير مجرى التاريخ الروسى، وفي يوم تويج القيصر الجديد نقولا الأول، قاموا بتمرد عسكرى، ولكن الحكومة سحقته دمويا، وشنقت خمسة من زعماء الثورة، وسجنت مئات آخرين وأرسلت بهم إلى سيبيريا، واستحال الضحايا إلى شهداء لقضية الحرية.

وكانت هذه الأحداث كلها شاهدا حيا على أن روسيا بلغت أشدها، ومّرت طبقتها العليا بعملية تغريب سريعة، أدت بدورها إلى تفجير طاقات الخلق والإبداع الكامنة، وكان الشخص الذى عبّر عن هذه التغيرات هو إسكندر بوشكين.

كثيراً ما تردد كتب النصوص الروسية القول بأن كل تيارات القرن الثامن عشر تودى إلى بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧)، وأن كل أنهار القرن التاسع عشر تصدر عنه، وهو ظاهرة ثقافية وشاعر لا مثيل لها في الأدب الروسى، وربما في الأدب العالمى، وليس هناك ميدان من ميادين الكتابة لم يترك فيه نماذج فذة، فقد قال الشعر، وكتب مسرحيات وروايات شعرية، وقصصاً تاريخية، وقصصاً قصيرة، ومقالات نقدية، وخرافات، وملحات سياسية، وأغاني حب. ومن الصعب على الذين لا يعرفون الروسية أن يكونوا فكرة كافية عن عبقرية الشعرية، ولا تستطيع أية ترجمة أن تعطى هذا الامتزاج الغريب للصوت والتوافق النغمى، والصورة الخيالية، ولا يمكن أن ينهض بترجمته إلى لغة أخرى إلا شاعر عظيم فى مثل قامته بوشكين.

وقد وقع بوشكين لسنوات قليلة تحت تأثير بايرون، وتعلم الإنجليزية ليتمكن من قراءة شاعره الأثير فى لغته الأصلية، ولم يتشرب الثقافة الأوربية فى عصره كما تشربها إلا القليل، وعرف كبار الكتاب جيداً، وتعمق فى قراءتهم، من دانتي الإيطالى إلى ثرفانتيس الإسبانى، ومن شكسبير إلى ملتون، ومن جوته الألمانى إلى فولتير الفرنسى، وألم بالأدب الأوروبى المعاصر تماماً، ومع ذلك كان يحس بروسيا فى مجموعها، وكان مطمئناً على مستقبلها، ورغم أنه تمثل التراث الغربى ازدادت خصوصيته بإنجازاته الخاصة، ومعه أدرك الأدب الروسى خواصه وأصالته، ولقد ربط بطرس الأكبر روسيا بأوروبا مادياً، وحقق بوشكين هذا روحياً وفنياً، وهو أول شاعر قومى روسى، حقق جاذبية عالمية، وشهرة دولية منقطعة النظير.

* * *

وفى هذه الفترة، أى النصف الأول من القرن التاسع عشر، نما الفكر النظرى، واشتد اهتمام المفكرين الروس بالفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية والنقد الأدبى، وسرعان ما توارت شهرة بايرون أو والترسكوت ليحل مكانها سحر هردر، وشليجيل، وفيشت وهيجل وآراء شلر فى فلسفة الجمال، وأقبل المثقفون الروس على قراءة الفلسفة الألمانية الرومانسية بشراهة وصارت موضع المناقشة فى عشرات الحلقات والمجموعات التى انتشرت فى أعداد كبيرة، وفيها أبدى الشباب اهتماماً بالغاً ببحوث ما وراء الطبيعة، وأنفقوا ساعات لا حصر لها فى مناقشات عويصة،

ولم يكونوا يدرسون الفلسفة فحسب وإنما عاشوها، وتأملوا منفعلين، وتطلّبوا نتائج عملية من المعرفة النظرية، وبحثوا في أية نظرية عن منهج للحياة، ونظروا إلى الفلاسفة على أنهم مدرّسون، واستخرجوا مضامين علمية من مقدماتهم الفلسفية، وترك هذا الاتجاه النفسى تأثيرا قويا في تاريخ الحياة الفكرية الروسية بأكمله، وأدى إلى نتائج جدية وأخرى مضحكة، فعندما انتشرت اتجاهات مذهب «وحدة الوجود» بين المفكرين، لم يكن الفتيان والفتيات يخرجون إلى أية نزهة في الريف إلا رأوا فيه «كشفا عن الاتحاد مع الطبيعة»، وتصيّد بعض الكسالى جملة من تفكير هيجل، وأعطوها تفسيراً قديرا مزريا، وفهموا منها أنّ على الروس أن يحنوا رؤوسهم للاستبداد والعبودية، لأنها تقول: «كل شيء موجود هناك سبب لوجوده».

ولا تكاد روسيا تتجاوز النصف الأول من القرن حتى تصطدم بمشكلة الرق العنيفة، وبضغط من الرأى العام حرّر القيصر في عام ١٨٦١ ملايين الفلاحين، ومنحوا قطعا من الأرض مع الاحتفاظ بنظام المزارع الجماعية، وكان عليهم أن يدفعوا تعويضا لملك الأرض بالتقسيط ثمننا لحريتهم، وفي عام ١٩٠٣ بلغ جملة ما دفعه الفلاحون الروس منها، إلى جانب الضرائب العامة والفوائد المستحقة، ما يربو على ألف مليون ذهبا، وأطلق تحرير العبيد قوى اقتصادية جديدة، واستلزم إعادة بناء الدولة بأكملها من جديد، فأنشئ نظام الحكم المحلى، وتقرر التجنيد الإجبارى، مع استثناءات قليلة للطبقات ذات الامتيازات، وتقررت علنية جلسات القضاء، واحتفظ بالعقاب البدنى للفلاحين والمنفيين إلى سيبيريا، ورفع عن بقية المواطنين، وخفّت الرقابة على الصحف والمجلات والكتب، وزاد عدد الجامعات، وكثرت طلابها، واتسعت الحرية الممنوحة لها، وظهرت الطبقة الوسطى، وحل المفكرون محل نبلاء العشرينيات والعسكريين الرومانسيين، وملاك الأراضي المثاليين، وتولى أبناء الطبقات الاجتماعية الدنيا، متوسطة وفقيرة، مراكز هامة في مجالات الفنون والآداب والعلوم، ولهم جميعا اتجاهات فكرية جديدة، وساند هذا الخليط من الطبقات «الطبيعية» في الأدب، وروجوا للواقعية في الرسم والسينما.

واكتمل هذا التحول في بداية السبعينيات، وبينما المجتمع المتعلم، وبخاصة

الشباب، يغلى بتأثير محاولات الإثارة التي تقوم بها العناصر المتطرفة، حل التأثير الاشتراكي محلها، وأدرك المفكرون الواقعيون بسرعة أن العبد المحرر أبعد ما يكون عن السعادة، وأن عامة الشعب تعاني أهوالا من العسف الإداري، والتبعية الاقتصادية، وأن الجهل والتعاسة تسود القرى ومدن الأقاليم، على الرغم من المظاهر الرائعة في العاصمة والمدن الكبرى، وأن روسيا لا تزال دولة إقطاعية نصف بربرية، وأن الطريق الوحيد للخلاص هو الإطاحة بالحكم المطلق، وإرساء قواعد مجتمع جماعي على أنقاضه.

وصحب هذه الرؤية الثورية الاشتراكية أسطورة «الشعبية»، وتتخذ من فكرة الشعب الروسي مثالا، ورآه شباب المفكرين نموذجا، ولم يروه ضحية الظلم والبؤس فقط، وإنما نمطا للشفقة الفطرية والفضيلة، وأنه يميل في قرارة نفسه وعاداته إلى التجمع، وأكد هؤلاء «الشعبيون» أن الشعب يروم تحقيق الاشتراكية، ويأملون إيقاظ الفلاحين بالدعاية لمبادئهم. ويدفعهم إلى النضال إيمانهم بأن على كل إنسان متعلم التزامات تجاه جماهير الشعب، التي يسرت بكفاحها كل ما حققه الفكر والفن، وأن معبد الثقافة، ارتفع في الواقع على أسس أرساها العمل اليدوي، وقد قاست الملايين وماتت لكي تهبى الفراغ للطبقات العليا حتى تهتم بزهور المدينة الجميلة، ومن الضروري تسديد دين الشعب بإقامة نظام اجتماعي يهيئ الثقافة والرفاهية للجميع بدلا من قلة محظوظة، والاشتراكية تقدم هذا النظام. والحق أن هؤلاء الذين عجلوا بقدمها حققوا خدمة عظيمة لروسيا وللإنسانية جمعاء.

* * *

وقرب نهاية القرن ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية في المجتمع الروسي: استمرت الإمبراطورية في نموها الاقتصادي، صناعة وسكانا وعمالا، وزادت الطبقات الرأسمالية والمتوسطة ثراء وأهمية، وأحدث هجوم القوى الجديدة تصدعات عديدة في الإطار الاجتماعي القديم، بينما أوشكت الزوايع والانقلابات على الانفجار، ورغم أعمال المصادرة والاضطهاد انتشرت الخصائص الاشتراكية المختلفة على نطاق واسع، وقام آلاف الأعضاء المجهولين بالدعوة لها عبر المنظمات السرية، وفقد «الشعبيون» مكانتهم، ولم تلبث أن تلاشت وحلت مكانها «شعبية نقدية» جديدة

منقحة، اعترضت على آراء ماركس في الجدلية المادية، والتفسير الاقتصادي للعمليات الاجتماعية والسياسية، وأبرزت دور الفرد والعوامل الأخلاقية في التاريخ، وصاغت نظرية «الطريقة الروسية الخاصة في التطور» والطابع الخاص لثورتها الحتمية، وأصبحت هذه المبادئ الأساس الفكري للحزب الاجتماعي الثوري، الذي أنشئ في مطلع القرن العشرين كتحالف سرى قوى للقوى الشعبية، وواصلت الأعمال الإرهابية التي كان يقوم بها أسلافها، وألهبت خيال الشعب بمحاولاتها المشهورة لاغتيال رجالات القيصر وكبار الملاك، وخطت صفحة زاهية الألوان في تاريخ الحركة الثورية الروسية، مليئة بالدم، والبطولة، والاستشهاد، والخيانة.

وفي التسعينيات ظهر الماركسيون، ونافسوا الشعبيين في نجاح، وسخروا من فلسفتهم المثالية وأعلنوا أن الثورة في روسيا لا يمكن أن تنتصر إلا حركة عمالية، واجتاحوا الطبقات المستنيرة وشباب الجامعات، حيث تسود مبادئ «الشعبية» وكسبوا أتباعاً بين العمال الصناعيين والجماعات المهنية، والعمال ذوي الدخل الكبير، ورغم أن جماعة قوية بينهم، تتكون في غالبيتها من الأساتذة، والعلماء الشبان، كانت تحلم «بماركسية قانونية»، إلا أن الغالبية كانت تؤمن بضرورة الكفاح السياسي ضد الحكم المطلق، وغطوا روسيا بشبكة من الجماعات السرية، ومنها جاء معظم القادة الشيوعيين فيما بعد بما فيهم لينين. وظهرت جماعات أخرى معارضة أقل تطرفاً، وكان عددهم وقوتهم في ازدياد أيضاً. وفي النهاية بدأت حركة ثقافية كبيرة، مارست تأثيراً هائلاً على الأجيال التالية، وأوجدت اتجاهات جديدة في الفن والأدب والمسرح والتعليم واستمرت في عصر الثورة الكبرى.

وليس ثمة شك في أن الإنتاج الفني، والتطلع الفكري والجو العام للتوقع والإثارة، كان بالغ العنف، ويطلق عادة على الفترة التي تقع بين ١٨٩٤ و١٩١٧ اسم «العصر الفضي»، وكان ظاهرة محيرة ومازال الروس يتجادلون: هل كانت نهضة الفنون والآداب هذه تتفق مع الاتجاه التقدمي بأكمله في الحياة الروسية، وتعكس الإحياء الأوربي للرومانسية، أم كانت مجرد ازدهار عظيم وأخير لطبقة تتحلل، في مجتمع يوشك على النهاية، ومحكوم عليه بالزوال الأبدي.

ورغم أن بعض الشخصيات العظيمة، مثل تولستوى، كانت لا تزال على قيد الحياة في التسعينيات، إلا أن الاتجاه الواقعى فى الأدب بدأ يتدهور، والكثرة من أتباعه كانت تكتب قصصاً مليئة بالتفاصيل الكثيرة عن رجل الشارع العادى، وقلة فحسب هى التى حافظت على مستواها العالى فى الإبداع، ورافق رد الفعل ضد الواقعية وأدب المضمون الاجتماعى ثورة الشباب الذين رفضوا مبادئ النقد الأدبى السائدة فى المجلات الشهرية، والصحف اليومية القائدة، وأكدّ الشعراء منهم حقهم فى التعبير عن الذات، ودافعوا عن الخيال الفردى، و«الفن الخالص»، واستلهموا الشاعر الفرنسى بودلير، وهاجموا النقد التقليدى، وأصرّوا على تهذيب المشاعر، ودعّوا إلى الخيال الخلاق، وإلى التجديد فى الشكل، وعرفوا بالعصريين، وسرعان ما اكتسبوا أتباعاً كثيرين، ولا نكاد نبلىغ نهاية القرن حتى نجد أن معظم الشبان إما ينتمون إليهم، أو يتعاطفون معهم.

وكان كتاب وشعراء أواخر التسعينيات جماليين قبل كل شىء، وأكدّوا ألوهية الفن، واعتبروا الفنان كاهناً، ليست عليه التزامات سوى قراينه التى يقدمها لرَبّة الشعر، وهاجموا الطبقة المستنيرة لافتقارها إلى الإحساس بالجمال، وزهدا فيه، واهتمامها المفرط بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وبدا أن ثورتهم تأخذ شكلاً مناهضاً للمبادئ الجوهرية لحركة التحرر الروسى التقليدية. وفى هذا الخضم فقدت الرمزية الفرنسية، وقواعد الجمال الأوروبى التى تسربت إلى التربة الروسية خصائصها، ولم تعد تمثل اتجاهاً فنياً خالصاً، وإنما اهتمت بالمضمون والأفكار والاتجاهات العامة.

* * *

تلك هى الخطوط الرئيسية للأدب الروسى فى العصر الحديث، ونتبين معها أن أمرين هامين كانا يحركان الأدباء والفنانين وكل المثقفين، أحدهما يتصل بالشكل، ويتمثل فى الحرص على تجديد القوالب الأدبية، واللىاق بأوروبا فى هذا المجال، وعنّا أخذوا العديد من المذاهب الأدبية والنقدية، ولكنهم أعطوها محتوى روسياً خالصاً. والثانى يرتبط بالمضمون، وهو توظيف الأدب والفن ليقوما بدورهما فى تحرير الإنسان الروسى من قيود الرق الذى يرسف فى أغلاله، والفقر الذى يطوق

حياته، والحكم المطلق الذى يحول دون أى إصلاح. وأما تطوير تاريخ الأدب، وتحديث مناهجه، وإعادة تصنيفه، فشىء يأتى فى مرحلة تالية، ومن هنا فإن الحديث عن الأدب المقارن كعلم لا نقع له على أثر، ولم يشارك المفكرون الروس فى الصراع الدائر حوله، ولديهم من مشاكلهم المحلية ما يغنيهم عن المزيد.

ومع ذلك، وهو أمر بدهى، لا نعدم بينهم من أسهم فى مجال التطبيق، دون أن يقع فى خاطره أن ما يقوم به يقع فى دائرة علم جديد اسمه الأدب المقارن. فقد حاول ألكسندر فيسيلوفسكى (١٨٣٨ - ١٩٠٦)، وكان يشغل كرسى الأدب فى جامعة بطرسبرج، منذ عام ١٨٧٠، أن يعرض فى كتابه «فن الشعر: دراسة مقارنة» لتطور الآداب كلها، ولكنه وجدها تتضمن عددا من الظواهر تختلف بحسب القوانين الداخلية التى تخضع لها هذه الآداب، وبحسب الظروف التى نشأت فيها، ويستحيل عليه توحيدها زمنا أو نوعا، وفيه قارن بين الشعر الجرمانى القديم وبين الشعر عند قدماء الأغريق والهنود، وقارن بين إلياذة هوميرو وملحمة كليفال الفنلندية^(١٣) وملحمة بيوفولد الدانمركية، وهى ذات أصل أنجلوساكسونى، وأغاني الأحباش، ولكى يحقق خطته الطموح درس الملامح الأكثر تمثيلا لنمو الإنسانية الاجتماعى، ثم درس المظاهر والأشكال الشعرية الأقوى تصويرا لها.

ثم جاءت ثورة مارس الاشتراكية العظمى عام ١٩١٧، وأطاح انتصارها بالقيصرية وألف عام من التاريخ الروسى، وأدى استيلاؤها على السلطة إلى إقامة نظام جديد، وبناء دولة كبرى تحمل اسم «اتحاد الجمهوريات السوفيتية»، لأن روسيا مجرد ولاية فيه، وكان قيامه بداية انتصار التجربة الاشتراكية عمليا، وأدى هذا الحدث الخطير إلى نتائج عالمية بالغة الأهمية والخطورة، اقتصاديا واجتماعيا، وسياسيا.

(١٣) ملحمة فنلندية قديمة تضم ثلاثة وعشرين ألف بيت من الشعر، وقد التقطها الطبيب الفنلندى لوتروت (١٨٠٢ - ١٨٨٤) من روايات شفوية يتداولها الريفيون الفنلنديون من القبائل التى تعيش على الحدود الروسية بخاصة، ونشرها لأول مرة عام ١٨٣٥، وترجمت إلى عدد من اللغات الأوربية، وإلى الفرنسية وحدها خمس مرات.

في البدء كان تأثير الثورة في مجال الثقافة سلبيا، لأن سنوات الحرب الأهلية، والصراع مع القوى الرجعية، وحدوث المجاعات، والتغيير الهائل في بناء الدولة، أدّى إلى انكماش النشاط الأدبي، وتوقفت الاهتمامات الثقافية، وجمدت الحياة الفنية فجأة، واختفت المجلات الشهرية والأسبوعية، وأغلقت دور النشر، وانخفضت تجارة الكتب فلم تتجاوز ألفى كتاب عام ١٩٢٠، معظمها كتابات سياسية، وأصبحت الصحف حزبية، وبدا أن كل شيء يوشك أن يختفى.

ولكن الثورة لم تستسلم، فأعادت النشاط الأدبي وسط الدمار والموت، وبدأت النهضة بالشعر، وأخذ الشعراء يلقون قصائدهم في المقاهي والمطاعم والاجتماعات العامة، وينشرون دواوينهم، وكُرّس الجانب الأكبر منهم مواهبهم لخدمة الثورة، وبشّروا بنظرية «الفن الاجتماعى النافع». وحين استقرت الثورة، وأمنت جانب الانقضاء عليها، تساهلت مع الكتاب غير الشيوعيين، وشهدت العشرينيات نشاطا ثقافيا محمومًا، وعادت المجلات الشهرية إلى الصدور، وبدأت دور النشر تمارس نشاطها، ودارت المناقشات والحوار في كل مكان، واستؤنف النقد في ضوء المذهب الشكلى بعنف شديد، وتزايد عدد الكتب المنشورة في اضطراب وبدأت حركة نشر التعليم على أوسع نطاق.

وفي هذا العقد ظهرت أهم المؤلفات في الأدب السوفيتي وأحسنها، رغم تنسّد الرقابة وضغط الحزب الشيوعى، وظهر جيل جديد من الروائيين والشعراء على المسرح الأدبي، وتألّفت جماعة إخوان سراييون، تؤكد على حرية التعبير الفنى، وترفض الامتثال للتوجيهات السياسية، وتهتم بالنثر المنقى، والتكوين الشكلى المعقد، والفكرة المتشابكة، ويكتبون عن الثورة والحياة المعاصرة، وبرز الواقعيون الجدد، وأصبح كافة الكتاب الذين قاموا بمحاولاتهم الأولى الناجحة قبل الثورة ذوى تأثير كبير في العهد الاشتراكى، وكان يطلق عليهم اسم رفاق الطريق.

وفي نهاية العشرينيات بدأت الدولة تطبق سياسة اقتصادية جديدة، عمادها المزارع الجماعية والتصنيع، وتسلك سياسة حزبية أكثر صرامة، وشجع هذا أنصار الواقعية الاشتراكية، على الظهور، وكان هؤلاء يريدون من الأدب أن يكون شيوعيا خالصا، وأداة لمساعدة الدولة، ومارست هذه الجماعة ضغطا شديدا لتجعل

الأدب السوفيتي كله مرتبطا بالأحوال الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة، ويرون في الروايات والقصص التي تتحدث عن المزارع الجماعية الجوهر الحقيقي للأدب الشيوعي الجديد، على أن تتبع خط الحزب بطبيعة الحال.

وفي عام ١٩٣٢ قرر الحزب تنظيم النشاط الأدبي، فحل جمعية أدباء الطبقات الكادحة، وحل مكانها اتحاد الكتاب السوفييت، وكان يجمع بين الشيوعيين ورفاق الطريق، وباركت الدولة الواقعية الاشتراكية رسميا، وعرفت بأنها: «تصوير صادق محسوس تاريخي للواقع في تقدمه الثوري»، وأن غايتها: «تعريف الجماهير فكريا بروح الاشتراكية». وكان معنى هذا أن يبدع الكاتب طبقا لشكل معين، وأن يعبر في مؤلفاته عن الفكرة الاشتراكية، أو يتعاطف معها على الأقل، ومن ثم توقفت تجربة العشرينيات، وانتهى أتباع المذهب الشكلي تماما، وأصبح الاسم نفسه يدل على التحقير، وأثمرت هذه السياسة بتبسيطها الحتمى نتاجا من الروايات والقصائد تدور حول التصنيع، ذات تشابه بمل، وتحدث دائما عن البطل الشيوعي الفاضل، غير أن بعضها تمتع بشعبية هائلة بين القراء، فقد جاء لقطات صحفية، أو كتابات أدبية توثيقية، ذات أهمية محلية، أتاحت للملايين السوفييت متعة التعرف على أنفسهم، وفي مقدمتها روايات إيليا إهرنبورج عن الشباب والتصنيع.

ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وهجوم ألمانيا النازية على الاتحاد السوفيتي، وتعرض هذا لمحنة لا مثيل لها، فقد احتل الأعداء ثلث روسيا الأوروبية، وهو جزء يبلغ سكانه ستين مليونا، واستخدموا أحدث وسائل التدمير فتكا وأشدها هولا، في تخطيط المصانع، وتخريب المدن، وهدم الجسور، والإتيان على كل نافع، وظهرت روح المقاومة السوفيتية عالية، وتأجج الشعور الوطني، وخفت الرقابة على الأدب، وكان يدور في معظمه حول المعارك، وحرب العصابات، والمقاومة، والحرمان، والفظائع، وفيما بعد حول انتصارات الجيش السوفيتي وكان أسلوب الكتابة أكثر استقلالا عما كان عليه من قبل.

لكن انتصار الحلفاء، الاتحاد السوفيتي وإنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة، على المحور وحلفائه، ألمانيا وإيطاليا واليابان، لم يمه الحرب، وإنما اندلعت من جديد بين الحلفاء أنفسهم، بأسلوب مختلف، وقادها الاستعماري العجوز ونستون تشرشل

رئيس وزراء إنجلترا، ثم خلفه فيها، وعلى نحو أشد عنادا وشراسة، جون فوستر دلاس وزير خارجية الولايات المتحدة، ودخلت التاريخ تحت اسم الحرب الباردة، واستهدفت الاتحاد السوفيتي وحلفاءه، رغم أنه قام بالعبء الأكبر في هزيمة النازية، وقدم أعلى التضحيات وخرج منها منهكا، وكانت ترمى إلى عزله وإرعايه، والإتيان على نظامه السياسي والاجتماعي، وكانت الولايات المتحدة قد سبقت وامتلكت القنبلة الذرية، وسيلة الدمار الشيطانية، وجربتها فعلا في هيروشيما ونجازاكي، ومعها استسلمت اليابان فوراً، فارتد الاتحاد السوفيتي إلى داخله، وأقام حول حياته أسوارا عالية، يبنى ما تهتم، ويدرك ما فاتته في مجال العلم.

وهكذا شددت الهيئة المركزية للحزب الشيوعي الرقابة من جديد، وعهدت بتنفيذ هذه السياسة الجديدة إلى أمينها أندريه زدانوف (١٨٩٦ - ١٩٤٨) الذي أعلن أن الأدب السوفيتي ليست له، ولا يمكن أن تكون، أية اهتمامات غير اهتمامات الشعب والدولة، وتعليم الشباب وفقا للمبادئ الشيوعية، وعلى الأدب أن يصبح حزيبا، وأن يكون تصوير الإنسان السوفيتي في قوته الكاملة أحد واجباته. وكان هذا يعني تحذير الكتاب السوفييت من سحر الغرب، وأخطار المضمون، ونوايا القوى التي تترصد بالاشتراكية. وأدت هذه السياسة إلى موجة من التطهير، وإبعاد عدد من الكتاب عن المسرح، وإخضاع الهيئات الأدبية، وتخصت عن أدب متشابه بالغ الكآبة، وظل الأمر على هذا النحو حتى وفاة ستالين عام ١٩٥٣، وأنتجت هذه السنوات أسوأ محصول في تاريخ الأدب السوفيتي.

وبعد وفاة ستالين بدأ الدفء يشيع، وحققت الدولة إنجازات ضخمة في مجال العلم، ولم تعد مستضعفة مرعوبة، فأعادت النظر في سياستها الثقافية، واعترف النقاد الشيوعيون أنفسهم بأن «طلاء الواقع»، وروح الثناء الذليلة على النظام وزعمائه، وتجنب القضايا الحقيقية، خلق أزمة أخلاقية وفنية، وأظهرت المناقشات التي دارت بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٧ عن الواقعية الاشتراكية تعاسة النهاية التي دفع الإداريون الأدب إليها، وظهرت بعض الاتجاهات الجديدة، وعادت أسماء كبار الشعراء الذين صمتوا تحتل مكانها من الصحف والمجلات الأدبية، وحلت حرية التنافس في قضايا الأسلوب، والتجربة، والنظرية الجمالية، محل سيطرة الواقعية

الاشتراكية، وبدأ الأدب السوفيتي العظيم يسلك طريقه صعودا، ليحتل مكانته العالمية الجدير بها.

* * *

كانت المقدمة التي سبقت ضرورة لكي نعرف دور الأدب المقارن ومكانته في الاتحاد السوفيتي، وقد تطوّرت فيه أشياء كثيرة: تخلص من المشكلات الداخلية المتصلة بالرق والفقر والتخلف، وجعل من التعليم واجبا، ومن الثقافة بكل ألوانها شيئا رخيصا، ومتاحة لكافة الناس، ولكن الأدب المقارن اصطدم علميا منذ البدء بالشيوعية، فهذه دعوة عالمية، تفسّر الأشياء كلها منهجيا في ضوء حركة التاريخ الاقتصادية، ولا ترضى بغيرها بديلا. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية طرأ على الموقف عامل جديد، فقد رأى الاتحاد السوفيتي، ومعه الحق، أن الأجهزة المعادية له تتسلل إلى جمعيات الأدب المقارن، ومؤتمراته، كما تتسلل إلى غيرها، وتتخذ منها سلاحا لإثارة التمرد، وتشجيع الحركات الانفصالية في البلاد الاشتراكية المجاورة له، فنظر إلى الفكرة متردداً وشاكاً وخائفاً.

وفي عام ١٩٥٥ بدأت مرحلة التعايش السلمى، والتي أطلق عليها الكاتب السوفيتي الكبير إيليا إهرنبورج اسم «ذوبان الثلوج»، وفيها انتشر الاتحاد السوفيتي خارج حدوده، وارتبط بعلاقات قوية مع عدد من البلاد الإفريقية، فعدل عن موقفه من الأدب المقارن، وبدأ يغير من نظرتة إليه، وأنشأ قسماً للأدب المقارن في معهد الأدب الروسى في ليننجراد يحمل اسم داربوشكين، وكان في البدء مجرد مركز لإعداد المصادر، ثم تحوّل إلى معهد للأبحاث. وفي عام ١٩٥٧ نظّم معهد جوركي للأدب العالمى أول ندوة رسمية في موسكو، واتخذت من الأدب الروسى محورا يدور حوله النقاش، وانتهت إلى أفكار نقدية جديدة وبناءه.

غير أن المقارنة الاشتراكية تجاوزت مناهج المقارنة الغربية، لأن هذه تفصل بطريقة تحكيمية بين الآداب القديمة والوسيطه، والعصر الحديث، وتعطى هذا الأخير المزيد من العناية، على حين أن الأدب الوسيط بالغ الأهمية بالنسبة للأدب الروسى. وفي الوقت نفسه تعطى المقارنة الاشتراكية مزيدا من العناية للآداب الشرقية والسلافية، ويعاملها العالم الغربى كأقارب فقراء أو معدمين، وأعطى المنهج

الذى تسير عليه ثمارا طيبة، وبخاصة خارج الاتحاد السوفيتى نفسه، حيث أخذت دراسات الأدب المقارن تزداد مع الزمن عمقا واهتماما.

ويمكن القول إن وراء المقارنة الاشتراكية ثلاثة عوامل دافعة: العناية بالأدب العالمى، والطابع الممتاز للأدب السلافى كأداة اتصال بين الشرق والغرب، وبين العصر الوسيط والعصر الحديث، وتطعيم النقد الأدبى بالفكر الماركسى، والحق أنها فى المجالين الأخيرين قدّمت شيئا جيدا ينهض على أسس علمية، وكان إضافة حقيقية فى مجال النقد الأدبى.

● بقية الدول الاشتراكية:

يتفاوت موقف البلاد الاشتراكية الأخرى من الأدب المقارن، ولا تسير كلها على خط واحد أو بمستوى متقارب، ولكن دولتين منها، على الأقل، تستحقان وقفة مستأنية: جمهورية ألمانيا الديمقراطية والمجر.

ربما كانت جمهورية ألمانيا الديمقراطية أشد دول الكتلة الاشتراكية حفاظا على مبادئها ووحدتها، فهي جزء من ألمانيا النازية التى أشعلت الحرب العالمية الثانية، وانتهى بها الحال إلى هزيمة أتت عليها تماما، وفى مواجهة عنيفة مع النصف الثانى منها، ويحمل اسم ألمانيا الغربية، ويسلك نهجا رأسماليا، ويخضع فى المدى البعيد لسياسة القوى الغربية الكبرى: الولايات المتحدة، وفرنسا، وإنجلترا ولها كلها قوات عسكرية على أرضه.

لقد ظهرت ألمانيا الديمقراطية كدولة مستقلة بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية، وتربطها بالاتحاد السوفيتى معاهدة صداقة ودفاع مشترك، ويجمع بينهما قبل ذلك كله مبدأ سياسى واحد يناضلان من أجله سويا، ومع هذه السنوات المحدودة نسبيا لا يمكن القول بأن هناك أدبا مقارنا، أو عناية به، وإنما بعض الالتماسات الموحية، والدراسات الواعدة، ترضى عنها الدولة لأنها تسير فى نفس خطها السياسى، أو تغض النظر عنها لأنها ليست بشيء. فسياسة الدولة إذن توجه، إن لم تحدّد، لون الدراسات المقارنة، التى يمكن أن تحظى برعاية الدولة، وتجيء فى

مقدمتها - مثلاً - الدراسات التي تبحث العلاقات بين الشعر الألماني والشعر السلافي.

ولا توجد في الجامعات كراس لتدريس الأدب المقارن، ولكن جامعات هال، وجانا، وجريفسوالد، تقدم إمكانات هائلة للعمل، بما تضمه مكنتاتها من مصادر وفيرة، ويمكن القول أيضاً إن علماء الدراسات الرومانية، ويوجدون في كل الجامعات تقريباً، يدرسون ويبحثون في موضوعات ذات طبيعة مقارنة بطبيعتها. وأول مظهر عالمي من مظاهر وجود الدراسات المقارنة في ألمانيا الديمقراطية، أنها أوفدت مندوباً عنها في المؤتمر الذي عقدته الجمعية الدولية للأدب المقارن، في أوترخت في هولندا، عام ١٩٦١.

غير أن بداية الستينيات شهدت شيئاً من الاهتمام بالأدب المقارن، وحين عقد مؤتمر الأدب المقارن لعلماء الدول الاشتراكية في بوذايست عام ١٩٦٢ شهد عدد من الباحثين الألمان. وفي العام نفسه ألقى فارنر كراوس محاضرة أمام أعضاء مجمع العلوم في برلين الشرقية عن مشكلات الأدب المقارن، ودعا إلى تصنيف الموضوعات، وأن من الضروري في ضوء الجهود الأمريكية والفرنسية الجديدة «أن نبدأ جادين في دراسة مطالب هذا العلم، وقد بُنيت قواعده في قوة، لكي ندرك ونقدر إمكانات استمراره».

وارتضى فارنر كراوس نموذجاً للأدب المقارن في صورته الماركسية، المحاولة التي قام بها العالم الروسي فيسيلوفسكى في كتابه الذي أشرنا إليه من قبل، وحاول فيه أن يشرح تطوّر كل الآداب، في ضوء مبدأ واحد، وعندما طُبّق هذا المنهج «وجد ظواهر لا صلة بينها مكاناً أو زماناً، لأنها تتطور في ضوء قوانينها الداخلية، ولكن يمكن وراءها، بعيداً، ظروف اجتماعية مشتركة». وهذا الاتجاه هو السائد في الدراسات المقارنة في ألمانيا الشرقية.

ويعارض كراوس، في الجزء الأخير من محاضراته، وبكل قوة، أن يتضمن الأدب المقارن دراسة الظواهر التاريخية، أو ما يسمى بدراسة القضايا المتشابهة، لأن مثل هذه الدراسات ينقصها، فيما يرى، القاعدة والمنهج!

ثم يمضى فى المحاضرة: «أن المقارنة الفرنسية لا تزال حريصة على أن تأخذ مجلة «الأدب المقارن» الهامة، التى يصدرها علماء المقارنة الفرنسيين، بعين الاعتبار موضوعات الأدب الفرنسى الكبرى، وثمة لون من الظلم غير محتمل، وهم يتصرفون كما لو كان من الممكن إقامة علاقات بين أى شيئين فى الزمان أو المكان. والحق أن الدراسات ليست كلها بهذا المستوى، أو تقع فى الخطأ نفسه، ونجد إلى جانب المقالات عديدة الأهمية، دراسات أخرى ذات مستوى رفيع. إن التخبُّط فى المشكلات، والبعد عن أى تصنيف لها، الثمن الذى يجب على الحرية العلمية أن تدفعه غالباً».

كانت محاضرة كراوس بداية بعث الدراسات المقارنة فى ألمانيا الديمقراطية، وعندما انعقد المؤتمر الدولى للأدب المقارن فى مدينة فريبورج عام ١٩٦٤ مثلها عدد من العلماء والباحثين، وقد خصصت السيدة إيففا مارية نهكى رئيسة تحرير المجلة الجرمانية الرومانية التى تصدر فى فايمر حينذاك دراسة نقدية واسعة للمؤتمر، وناقشت فى إفاضة البحث الذى تقدم به العالم الفرنسى رنيه إيتيامبل: «هل من الضرورى مراجعة مفهوم الأدب العالمى». ودافعت فى مقالها عن رأى فارنر كراوس، وترى أننا يجب أن ندرس أولاً آداب البلاد المختلفة، قبل أن نفتش عن الصلات التى يمكن أن تكون قائمة بينها. وهى النظرية التى دافع عنها العالم الروسى فيسيلوفسكى فى نظريته التى دعا إليها: «علينا أن نركّز فى المستقبل على الظواهر ذات الطبيعة المتفقة فى الزمن، ومن ثمّ نعطى البحث فى المأثورات الشعبية كل الأهمية التى يستحقها، بعد أن ظل سنوات عديدة مستبعداً تماماً من دراسات الآداب المقارن بتأثير المقارنة الفرنسية».

وأوجزت السيدة نهكى فى نهاية مقالها مطالب اللحظة الحاضرة فى وطنها، فى وضوح تام:

«عندما نلقى نظرة على واقع البحث عندنا فإن أول ما يجب علينا عمله أن ننسّق بين كل الأعمال الفردية التى تنطوى على قدر من الأهمية، وتكوين مجموعات بحث جديدة، ثم تصنيف موضوعات الدراسة فى جامعاتنا... وأخيراً جمع كل المواد العلمية التى يمكن أن تصلح مصدراً للنفاذ إلى جوانب بحث جديدة فى الأدب

المقارن... فقط عندما نستطيع أن ننجز هذه المبادئ الرئيسية سوف نصبح في حالة تسمح لنا بإنشاء معهد عالمي، طبقا للنموذج السوفيتي، والاشتراك على نحو أكثر فعالية في المؤتمرات الدولية القادمة».

وفيا بعد أرسلت ألمانيا الديمقراطية إلى مؤتمر المقارنة الدولي الذي انعقد في بلجراد عاصمة يوغوسلافيا، وفدا كبيرا، يضم جمهرة من علمائها، جامعيين وأعضاء في مجمع العلوم في برلين الشرقية. وقد بذل المجمع نفسه في الأعوام الأخيرة جهدا خاصا وقويا في تصنيف كل المواد العلمية الواسعة التي في حوزته، ونظم، فضلا عن ذلك، حوارا عالميا في ديسمبر ١٩٦٦ عن الأدب المقارن، لم يدع إليه أحدا من الدول الغربية، ومهما يكن فإن مستقبل الأدب المقارن في ألمانيا الديمقراطية يبدو الآن أدعى إلى التفاؤل مما كان عليه منذ سنوات خلت، ويعود الفضل في هذا إلى الجهود التي يقوم بها فالتر ديبيتسو، من جامعة ليبزج، فهو يبذل نشاطا قويا، ويبدى تحمسا حارا من أجل إنشاء معهد يعنى بالدراسات المقارنة في وطنه، ويتلوه إنشاء كرسي لهذا الأدب في الجامعة، وبذلك يتوج الاعتراف بالأدب المقارن رسميا.

وتجىء المجر بعد ألمانيا الديمقراطية في اهتمامها بالأدب المقارن، لأن قنوات الاتصال بينها وبين بقية أوروبا الغربية أقوى من بقية الدول الاشتراكية في مجال الثقافة، ولها إسهام قديم في مجال الأدب المقارن، ففي مدينة كلاكسينبرج ظهرت أول صحيفة تهتم بالأدب المقارن، في يناير من عام ١٨٧٧، وتحمل اسمه، وكان يشرف على إصدارها هوجر ملنزل (١٨٤٦ - ١٩٠٨) وهو من أصل ألماني، وكان صديقا حميما للفيلسوف الألماني نيتشه، والشاعر الغنائي المجرى بوتوفى ساندور (١٨٢٣ - ١٨٤٩)، وكان يتحدث الألمانية منذ طفولته، والمجرية والروسية، وفيها بعد تعلم اليونانية واللاتينية والسلافية، ولغات جرمانية أخرى، ودرس في ليبزج وهایدلبرج، ثم عُيِّن أستاذا للغة الألمانية وآدابها في جامعة كلاوسنبرج عام ١٨٧٣ وكانت الفكرة التي تتحرك المجلة في إطارها: «إن أية جماعة إنسانية، مهما تكن ضآلتها السياسية، هي من وجهة نظر الأدب المقارن كآية أمة كبرى»، «وإن أهمية أي أدب يمكن أن تظل محدودة بالنسبة إلى أدب آخر، ولكنها كلها في الأهمية سواء، سواء أكانت من داخل المجموعة الأوروبية أم من خارجها». وكانت المجلة تُحرَّر في

ست لغات، ثم في عشر، ولكنها توقفت بعد عام واحد من صدورهما، ومع ذلك ظل المجر مرتبطاً بحركة المقارنة بعامة، وقدم قبل الحرب العالمية الأولى عدداً من العلماء والباحثين، وكذلك بين الحربين العالميتين، وجاء مؤتمر بودابست عام ١٩٣١ علامة ظاهرة على اهتمامه بهذا اللون من الدراسات، وكان له تأثير ملحوظ في تأكيد خطى حركة المقارنة في المجر.

وحاول المجر الشيوعى بعد الحرب العالمية الثانية أن يلحق بركب الدول الغربية في هذا المجال، وعرفت بودابست بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٨ نوعاً من الاهتمام بالأدب المقارن وتدرسه، وصدرت فيها باللغة الفرنسية سلسلة من الدراسات الموجزة تحمل اسم «كراسات الأدب المقارن»، ولكن اشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقى والغربى، وانطواء الدول الاشتراكية على نفسها، لترتيب حياتها في الداخل، وتحصين دفاعها، والتأثير الشديد الذى مارسه الناقد العالمى لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١)، وهو مجرى الأصل، وماركسى محافظ، وينفر من مناهج المقارنة الغربية في تفسير الظواهر الأدبية، جدد الحركة في بدايتها، فاستكانت إلى اغفاء امتدت حتى عشر سنوات، ثم شهدت يقظة جديدة مع عام ١٩٥٧، ومعها أخذ الأدب المقارن موضعه في عدد من معاهد البحث الأدبى، وفي بودابست نفسها عقد علماء المقارنة الاشتراكيون مؤتمرهم عام ١٩٦٢، وناقشوا فيه قضايا هامة، من بينها: العلاقات الأدبية بين دول الشرق، ومنهج المقارنة: قيمته وموقفه والمفهوم الغربى في ضوء الفكر المادى، وقضايا الخلق الأدبى على مستوى عالمى، وحضره وفد من علماء المقارنة في الغرب، وشارك في المناقشات. وقد جمع سوتير من أعضاء المجمع العلمى المجرى الأبحاث التى أُلقيت في المؤتمر في مجلد واحد، ونشرها في بودابست عام ١٩٦٣ بعنوان «الأدب المقارن في وسط أوروبا»، وحظيت في العالم الغربى بتقدير وإعجاب بالغين.

ويسهم المجر الآن بجهد ملحوظ في دمج أوروبا الاشتراكية في حركة المقارنة العالمية، وعندما عقدت الجمعية الدولية للأدب المقارن مؤتمرها في فريبورج عام ١٩٦٤، قدّم الوفد المجرى بحثاً عميقاً وموسّعاً عن «الأدب المجرى أدب أوربي»، وفي بودابست اليوم «معهد الأدب المقارن» يتبع المجمع العلمى، وينسق النشاطات

المختلفة المرتبطة بالدراسات المقارنة، ويقوم أعضاؤه بنشاط جدير بالتقدير والثناء.

* * *

وتمثل كل دولة من بقية الدول الاشتراكية وجهة خاصة متميزة، تخضع لتاريخها، وواقعها المعاصر، وضواغط الظروف السياسية حولها فبولندا وثيقة الارتباط بالغرب من قديم، وذات تقاليد أدبية عريقة، وعرفت بعد الحرب العالمية الأولى ازدهارا في الدراسات المقارنة، على يد عدد من علمائها، عكفوا على دراسته نظرية وتطبيقا، وبخاصة علاقاتهم الأدبية مع فرنسا وإنجلترا وإيطاليا. إلا أن تدريس الأدب المقارن ألغى مع انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، حين اختارت بولندا الاشتراكية طريقا وحياة، ولم تعد إليه رسميا مرة أخرى، ولكن بعض الجامعات، كجامعتي وارسو وكروفيا بخاصة تتناول بالدرس العديد من القضايا التي تدخل في نطاق الدراسات المقارنة، مما يمهّد السبيل إلى عودة هذه الدراسات إلى سابق عهدها.

ولا يزال قرار حظر دراسة الأدب المقارن قائما في تشيكوسلوفاكيا منذ عام ١٩٤٨، رغم أن قبضة الدولة على توجيه الدراسات الأدبية المختلفة قد خفت كثيرا عما كان عليه الحال من قبل. أما في بلغاريا فقد أبقت الدولة على كرسيين في جامعة صوفيا لدراسة الآداب الأوروبية والسلافية مجتمعة، وأضافت إليهما كرسي ثالثا منذ عهد قريب يقوم على دراسة تاريخ المسرح الأوروبي. ومرت رومانيا وهي لاتينية الجنس واللغة وعلى أرضها تلتقى الثقافات الهلينية واللاتينية والروسية والألمانية وتمتزج عادات وتأثيرا، بمرحلة من القومية المتطرفة، فاستباححت الكتب الأجنبية، وأسلمتها إلى ترجمة قومية على غير هدى تتبعه، وكل ما يهلهما هو خلق أدب روماني التعبير، وفي الوقت نفسه يفكر في المشكلات الأدبية العامة، كقضية الأدب المثقف و«الأدب الشعبي»، ومن هذه الفورة القوية، الخالقة، والناقدة معا، انبثقت أخيرا مدرسة الأدب المقارن التقليدي، وأخذت طريقها إلى الوجود بعد عام ١٩٨١.

وتعتبر يوغوسلافيا ذات وضع فريد، فهي أداة اتصال بين العوالم الهلينية واللاتينية والسلافية، وساحة التقاء بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية، واتصلت

بحركة المقارنة العالمية في نهاية القرن التاسع عشر، وأنشأت في بلجراد العاصمة كرسيا للأدب العالمي عام ١٨٨٤، لا يزال قائما حتى يومنا هذا، وقد ضاعفت من إنشاء كراس أخرى للأدب المقارن تبلغ الآن ستة، وكان انعقاد مؤتمر الأدب المقارن العالمي في العاصمة اليوغسلافية عام ١٩٦٧ اعترافا بهذا النشاط، وتوتيجا لهذه الجهود.

● الدول الآسيوية:

تحتل اليابان مركز الصدارة بين البلاد الآسيوية التي تعنى بالأدب المقارن، ولا يقل التقدم الذي حققته منذ عام ١٩٤٥ في مجال المقارنة، إثارة للإعجاب والدهشة، عما حققته في عالم الصناعة والكهربيات والتقنية الفنية، ولو أن اهتمامها به يعود إلى أصول بعيدة، من الوجهة التطبيقية على الأقل، وكان لها شخصيتها الواضحة دائما في تناول قضاياها، لأنهم تعودوا عندما يدرسون أدباءهم الكلاسيين أن يوازنوا بينهم وبين النماذج الماثلة عند الصينيين، وكان هذا القدر من المقارنة البدائية، فيما يقول سابورو أوتا رئيس الجمعية اليابانية للأدب المقارن، «ليس له نظام منهجي، ولا ينهض على مبدأ علمي، ولا يفرق بين المقارنة والموازنة».

وقد مهد لهذه الحركة العلاقات الوثيقة التي قامت بين اليابان وأوروبا في عصر الملك مييجي (١٨٦٨ - ١٩١٢)، فقد كان حريصا على الاستفادة من تقدم أوروبا، وأرسل إليها ألوفا من الطلاب للدراسة، وأخذهم بالجدية الكاملة، وكان يحكم على الفاشلين منهم في دراستهم بالإعدام، وحين عاد هؤلاء إلى وطنهم نقلوا إليه كل أوجه التقدم الأوروبي، في مجالات العلم والأدب والفن. ولكن اليابان لم تعرف مناهج الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي إلا بعد أن ترجم كتاب فان تيجيم إلى اللغة اليابانية عام ١٩٤٣، وذلك قبل أن يُترجم في مصر بعامين، وقبله كانت اليابان قد ترجمت كتاب لوليهيه الفرنسي: «تاريخ الآداب المقارنة»، وكتاب بوسنيت الإنجليزى «الأدب المقارن»، وعرفت مصطلح الأدب العالمي على نحو واسع في الثلاثينيات.

وفي عام ١٩٤٨ تكونت الجمعية اليابانية للأدب المقارن، وهى تضم اليوم قرابة

ست مئة عضو، وتنشر مجلة للأدب المقارن، تحمل اسم Hikaku Bungaku باللغة اليابانية، ومجلات فصلية أخرى، ولكن الجامعات التي تخص الأدب المقارن بدراسات مستقلة قليلة جدا، والطلاب الذين يقبلون على دراسته قليلون نسبياً.

في المرحلة الأولى أخذ البحث المقارن الياباني جانب المنهج الوضعي للمدرسة الفرنسية في باريس، ووقف بجهده عند دراسة التأثيرات الغربية التي تسربت إلى الأدب الياباني في عصر الإمبراطور مييجي وبعده، ومن ثم ركزت اهتمامها في دراسة الترجمات العديدة التي تمت للأعمال الغربية في تلك الفترة، وهي لا تتبع مصادرها فحسب، وإنما تدرسها أيضاً في ضوء المنهج الإحصائي. وإلى جانب ذلك اهتمت أيضاً بدراسة المصادر بعامة، وتاريخ استقبالتها. وأدى هذا إلى رد فعل مواز لما حدث في روسيا تماماً، وكان ذلك ضرورة لا مناص منها.

يقول سابورو أوتا: «يوجد سبب قوى لنفور الدارسين اليابانيين من الأدب المقارن، ذلك أن بعض الطلاب الذين تخصصوا فيه يؤكدون على التأثير الغربي، وينتهى بهم الحال إلى القول بأن الأدب الياباني الحديث لا شيء، لأنه تقليد خالص للأدب الغربي. وهو رأى أحدث حواراً صاخباً بين الدارسين، وألقى على الأدب المقارن ظلاً ثقيلاً، وأعطاه سمعة سيئة بين جبهة الدارسين».

ولكن تأثير المدرسة الأمريكية اتسع كثيراً خلال الأعوام الأخيرة، بتأثير الاحتلال الأمريكي، والجهود العنيدة التي بذلها لتغيير كل شيء في اليابان، ولأن منهجها يتيح مجالاً أوسع للمقارنة، وللتيارات العنيفة المعارضة لمنهج المدرسة الفرنسية، وقد تعود اليابانيون ألا يرضوا بالقليل، وألاً يقفوا عند الحد الذي يتلقونه. ولهذا لا نعدم في المستقبل القريب وجهات نظر قوية تخرج على كلا المدرستين الفرنسية والأمريكية على السواء، وعليهم قبل ذلك أن يحلوا المشاكل الذاتية التي تواجههم، وهي تتصل بالمصادر، والتقاليد القومية الراسخة، والهوة العميقة التي تفصل بين الأدب الياباني والآداب الأخرى، التي لا تلتقي مع الأدب الياباني في الأعصر أو الاتجاهات، بل وعلى خلاف حتى مع الآداب الشرقية الأخرى، وهم يجدون لزاماً عليهم أن يبذلوا الجهد بدءاً لتحديد المسائل في مصطلحات غربية، مما يحملهم على إعادة النظر في أدبهم كله، وفي الأدب بعامة، ومن

نمَّ يحرصون على أن ينظروا بوضوح إلى القضايا الكلية قبل أن يندفعوا لدراسة التفاصيل، وذلك على النقيض من الأوروبيين الذين يتصورون أن نور العالمية يمكن أن ينبثق في النهاية من ركام الدراسات التفصيلية، وهو أمر لا يخلو من وهم كبير.

ولا يزال اهتمام الهند بالأدب المقارن محدودا، وحتى أعوام قليلة كانت دراسته تنحصر في قسم من جدابور في كلكتا، كما أن قسم اللغات الهندية وآدابها في جامعة دلهي الجديدة بدأ بتأثير غربي، يهتم بدراسة التأثيرات المتبادلة بين الآداب الهندية والبنغالية، وبقية الآداب الأخرى العديدة التي يعرفها شبه القارة الهندية.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت كوريا الجنوبية، بتأثير أمريكي، تهتم بالأدب المقارن، فتكونت بها جمعية له، وعنها تصدر مجلة فصلية تسجل نشاطها، وتقدم إنجازات أعضائها في هذا المجال، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٩، وتشارك في كل مؤتمرات الأدب المقارن العالمية.

● في العالم العربي:

كان العالم العربي، من بين الدول ذات الحضارة العريقة، آخر منطقة تحس بالأدب المقارن علما، وبداهة كانت البداية في مصر. أما لماذا تأخرت مصر إلى هذا الحد، وصلاتها بالعالم الغربي بعامة، وفرنسا على نحو أخص، تعود إلى مطلع القرن الماضي، فلذلك حديث من الخير أن نأتي على مراحل كاملة.

حين استيقظت مصر من سباتها في القرن الماضي، وأزاحت عن روحها وعقلها كوابيس الجمود والتخلف، بدأت تلتمس المعرفة أُنَّى تجدها، وأرسلت بعثاتها إلى أوروبا لتتخصص في شتى نواحي المعرفة العملية، وكان حظ الأدب من هذه البعثات لا شيء، وجاءت المعرفة به تبعا، وقليلة الأهمية، ذلك أن محمد علي الكبير، والحديث اسماعيل من بعد، أرادا من هذه البعثات ما أراداه بطرس الأكبر من البعثات الروسية إلى أوروبا، وهو الفائدة العملية المحددة، والمرتبطة بالجيش في أكثر الأحوال، ومثل هذه البعثات لا يرجى منها أن تلتفت إلى ما يجري في عالم الأدب، وبخاصة أن أفرادها أنفسهم كانوا يفتقدون المعرفة الجيدة بأدب أمتهم التي تؤهلهم للإفادة أو المشاركة في الصخب الأدبي الذي كان يغطي ساحة الدراسات الأدبية في

البلاد التي أرسلوا إليها. ولا نكاد نعثر في نشاط أى منهم أية إشارة إلى هذا العلم، رغم أن المقارنة كمنهج غزت، قبل أن تقتحم عالم الأدب، جانباً كبيراً من العلوم الأخرى، كالطب والجغرافية والقانون والتشريح وفقه اللغة والنحو والعروض وغيرها.

ذلك أن الأدب المقارن كعلم جديد يجيء هنا، كما هناك، تالياً لتاريخ الأدب، يلهث وراءه، ويتبع خطاه، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي كانت دراسة الأدب في مصر، وبقية العالم العربي بالتالي، تسير على النمط التقليدي في أسوأ حالاته، أعنى الذى تكوّن في فترات الانحدار، فهي لا تتعدى المباحكات اللفظية، تدور حول تفسير لفظ، أو إعراب جملة، أو اشتقاق كلمة، وتتبع الأخطاء والهفوات، وقد يكون الأستاذ على شيء من معرفة، فيقيم موازنة مفردة بين بيت وبيت من الشعر ليحكم على التالى منها بأنه سرق الفكرة من السابق له.

فلما أنشأ على مبارك دار العلوم في ربيع الثانى من عام ١٢٨٨ هـ = يولية ١٨٧١ م. للنهوض باللغة العربية وأدائها، بدأت تعنى بدراسة الأدب العربى، وعهدت بتدريس هذه المادة إلى الشيخ حسين المرصفي (توفى في ٢٦ يناير ١٨٩٠ م)، وهو أزهرى كفيف، كان يحسن الفرنسية، ويقرأ بواسطة للمس، أو ما عرف فيما بعد بطريقة بريل، وكان الخديو إسماعيل قد أنشأ مدرسة للعميان في يناير ١٨٧٥ يتعلمون فيها هذا الخط مع فنون أخرى، وبقي يدرس في دار العلوم ثمانية عشر عاما كاملة إلى أن تغمّده الله برحمته.

كان الشيخ حسين المرصفي يدرس الأدب، أو العلوم الأدبية كما كانت تسمى رسمياً، ويندرج تحتها النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة، والمنطق، وأدبيات اللغة، ورسم الحروف، والإنشاء، وألف في هذا كتابيه: «الوسيلة الأدبية إلى العربية» و«سلم المسترشد في فن الإنشاء»، ثم خلفه في مكانه حمزة فتح الله، المتوفى عام ١٣٣٦ هـ = ١٩١٨ م، وهو ينحدر من أصول مغربية، وُلد بالإسكندرية، ونشأ بها، وطلب العلم فيها، ودرس في الأزهر، وأصاب حظاً عظيماً من فقه اللغة، ونثر ونظم، ورحل إلى تونس، وحرّر هناك «الرائد التونسي»، وبقي

بضع سنين، وفي الإسكندرية حرر جريدة «البرهان»، وعُيِّن في مدرسة الألسن، ثم في دار العلوم، وولى رئاسة تفتيش اللغة العربية في وزارة المعارف، ومثّل الحكومة المصرية في المؤتمر العلمى الشرقى الذى عُقد في فيينا عام ١٨٨٦، ومؤتمر المستشرقين الذى عقد في استوكهولم عاصمة السويد عام ١٨٨٩، وألقى بحثا في كل واحد منها. وألّف كتاب «المواهب الفتحة في علوم اللغة العربية».

كلاهما، المرصفي وفتح الله، تخطيا عصر التخلف الذى عاشا فيه، وعادا إلى عصور العربية الزاهية، على نحو ما كانت عليه في العصر العباسى، فجاء درسها وتدريسها جاريا في جملته على الأساليب القديمة، كما تجدها في كتاب الكامل للمبرد، والأمالى لأبى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ، وغيرها من كتب الأدب الجامعة، التى تأخذ من كل شىء بطرف، وتجمع بين الشعر والنثر، والملح والفكاهة، والأخبار والأمثال.

كان المرصفي أقرب إلى المبرد في «الكامل»، يعنى بالنحو ويستطرد إليه ما واتته الفرصة، ويروى عنه الشيخ عبد الرزاق القاضى أحد تلاميذه، أنه دخل الفصل أول العام الدراسى، فسأل: من الأول؟ فردّ عليه الحناوى: أنا. فقال الشيخ: أعوذ بالله من قول «أنا»، وسأله عن اسمه فقال له: الحناوى. فأخذ الشيخ يسأل عن النسبة فيه، هل هى قياسية أم غير قياسية، وقال: الحناوى أو الحنى نسبة إلى الحنة أو الحناء، ثم شرع يتكلم عن نبات الحنة، وأثرها في الصناعة وتلوين الورق، وفوائدها، وغير ذلك. ويذكرون أنه أمضى نحو أسبوع يتكلم عن الحناء.

وكانت له طريقتة الخاصة في تدريس الأدب، فهو يأتى بالنص، ويعلق عليه، ويشير إلى قائله، ويعرّف على نحو يسير به وبعصره، وقد يستطرد إلى أديب آخر مشهور من الفترة نفسها، ليعين بيئته الأدبية، أو يشير إلى طبقات الأدباء مرتبين تاريخيا، وكان درسه هذا إرهاصا بالطريقة التى سوف تسير عليها دار العلوم فيما بعد.

ويصف حمزة فتح الله كتابه «المواهب الفتحة» في مقدمته فيقول: «وعمدت في هذه اللغة إلى تنسيق قلائد، ونظم فرائد، وضم شتيت، وجمع متفرق، وتقيد مطلق،

وإصلاح خطأ، وتكميل نقص، غير مقيد بفن أو علم من الفنون الأدبية والعلوم العربية دون آخر، بل إلى أستطرد الكلام في جميعها استطرادا، وأطلق من بنان البيان في ميادينه جوادا، مع التحرر وجودة الانتقاء في اختيار ما أنقله من كتب أو خطب، أو منظوم أو منثور، في ضروب شتى، وأنواع مختلفة من العلوم العربية».

كان في الدرس والتأليف يختار النص، ويشرحه، فإذا عرض له شاهد نحوي أو بلاغي وقف عنده، وربما أورد سيرة صاحبه، وقد يومئ إلى الأمثلة القديمة، أو الأخبار السائرة. وقد خلا كتابه من النقد الأدبي، وكلا الكتابين على أية حال، كتاب المصرفى وكتاب حمزة فتح الله، لم يقع صاحبه على ما يجب أن يكون عليه درس الأدب، فطرة وإبتداعا، أو تقليدا لأوربا، من بيان الخصائص الفنية، وتفسير الاتجاهات الأدبية، وردّها إلى أسبابها، طبيعية أو اجتماعية أو ثقافية.

ولكن مصر، والعالم العربى أجمع، تدين بنشأة المناهج الحديثة في تاريخ الأدب ونقده، إلى رجل قلما يشير إليه الدارسون، وهو حسن توفيق العدل (١٨٦٢ - ١٩٠٤) وتخرّج في دار العلوم عام ١٨٨٧، ثم ذهب إلى ألمانيا، وبقي فيها أعواما يدرّس اللغة العربية في جامعاتها، ولقى عددا من مستشرقيه، وربطته صلات ونيقة بعدد منهم من غير الألمان، وعاد من هناك وقد أتقن اللغة الألمانية، وألمّ بمناهجهم في درس تاريخ الأدب العربى نفسه، وتاقت نفسه إلى أن ينقل ما رأى، فأشار على صديقه محمد بك دياب (١٨٥٢ - ١٩٢٠) المدرس بدار العلوم، أن يضع كتابا في تاريخ الأدب العربى على النهج الذى رآه هو في ألمانيا، فألف هذا كتابا في جزئين، ١٣١٧ هـ ١٨٩٧ م، أسماه: «تاريخ آداب اللغة العربية»، ويغلب على ظنى أنه أول من وضع هذه التسمية في اللغة العربية، وربما كان الاسم من اقتراح حسن العدل نفسه، لأنه يطابق الاسم الذى أطلقه المستشرق الألمانى بروكلمان على كتابه في تاريخ الأدب العربى.

وقد شرح محمد بك دياب منهجه في مقدمة كتابه، يقول: «قد شرحت فيه نشأة العلوم الأدبية وسيرها في مختلف العصور، والكتب التى ألفت فيها وأزمانها، وحياة مؤلفيه، وذكرت فصولا من كل فن اقتضاها سير التأليف وغير ذلك». ولكن

الرجل وهو يبدأ الخطوة الأولى على غير مثال رآه، لم يقع على تاريخ الأدب كما نفهمه الآن، وكما كان يدرس في الغرب على أيامه، وإنما أرخ لعلوم اللغة العربية فحسب، وجاء كتابه في منهجه صورة لكتاب الفهرست لابن النديم، مع التوسعة التي يتطلبها التأريخ لعصور تلت سابقه.

ويبدو أن حسن العدل لم يكن راضيا عن نهج صديقه، فما أن عُهد إليه بتدريس المادة في دار العلوم عام ١٨٩٥ م، حتى ألّف كتابا جديدا، «حسن الترتيب، منوع البحوث، وأدخل في التاريخ الأدبي». تناول فيه الأدب شعرا ونثرا منذ البداية حتى نهاية العصر الأموي، وطبع هذا الكتاب على إيجازه عدة مرات بمطبعة الصنائع، وآخر طبعة كانت له، فيها أعلم، عام ١٩٠٦ م، ولقيت طريقته فيها يبدو استحسانا من الدارسين والمدرسين في تلك الأيام، وقال عنه المستشرق الإنجليزي إدوارد براون (١٨٦٢ - ١٩٢٦) وقد زار مصر في تلك الحقبة: «إنه أول من دَرَس تاريخ آداب اللغة العربية، ووضع فيها الكتاب، ودرّسها في دار العلوم على نظام تام».

وقد سار الدارسون من بعده على نهجه في التدريس والتأليف، مع شيء من التفصيل أو التعديل، يبدأونه بالحديث عن اللغة، ويعرّفون تاريخ الأدب، ويقسّمونه إلى شعر ونثر وبيان، ثم يعرضون لعصوره، يبدأون بالعصر الجاهلي، ويمرون بالعصرين الأموي والعباسي، حتى ينتهي بهم المطاف إلى العصر الحديث، ويدرسون بعض كبار الشعراء في كل عصر، إلى جانب نماذج من الأدب نفسه، شعرا ونثرا.

وهذا المنهج نلتقي به كاملا في كتاب الشيخ أحمد على الإسكندري (١٨٧٥ - ١٩٣٨)، وقد تخرج في دار العلوم عام ١٨٩٨، وعاد إليها مدرسا عام ١٩٠٧، لتدريس مادتي الأدب العربي والإنشاء، وظل بها زهاء خمسة وعشرين عاما، وفي سنة ١٩٣٤ اختير أستاذا للأدب العربي في كلية الآداب بالجامعة المصرية إذ ذاك، ثم أصبح عضوا في المجمع اللغوي، ومن أهم العاملين فيه، وكتابه الذي يهمننا كان عن «تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي»، وطبع عام ١٩١١، ثم كتابه «الوسيط في الأدب العربي وتاريخه»، وألّفه بالاشتراك مع الشيخ مصطفى عناني، وكان زميلا له في التدريس بدار العلوم، وتخرج منها معه في العام نفسه، وصدرت

الطبعة الأولى من كتابها عام ١٩١٦، وهو أروج كتاب في تاريخ الأدب العربي على الإطلاق، ولا يزال الناشئون حتى يومنا هذا يفيدون منه، وتعتمد عليه المدارس الثانوية في بعض البلاد العربية، وتجاوزت طبعاته الستين حتى كتابة هذه السطور.

يمثل كتاب «الوسيط» خطا فاصلا بين عهدين في التاريخ للأدب العربي، فهو أول كتاب يتناول الأدب العربي جملة من أول عهده إلى أيامنا هذه، ويقسمها إلى العصور التي شاعت فيها بعد، ومهد له بحديث عن ماهية التاريخ والأدب واللغة، وعن أدب اللغة، وتاريخ أدب اللغة، والعرب أمة ولغة، وتناول في كل العصور النثر بأنواعه: كتابة وخطابة ورسائل وتوقيعات ومقامة وغيرها، والشعر في كل أغراضه: مدحا وهجاء وغزلا وحماسة ووصفا، وترجم في إيجاز للشعراء والخطباء والكتاب واللغويين والمؤلفين، وأورد نماذج من مآثورهم نثرا أو شعرا، ولأن الأدب العربي لم يكن لحظة تأليف الكتاب قد عرف القصة والرواية والمسرح في مفهومها الدقيق فقد خلا الكتاب من الحديث عنها تماما.

وفي عام ١٩٠٨ تم إنشاء الجامعة المصرية الأهلية، فوجهت عنايتها إلى دراسة أدب اللغة العربية دراسة حرة غير مقيدة بمنهج وزارة المعارف ورسومها، ولكي تدفع بتدريسه إلى الأمام، وتفيد من تقدم مناهجه في الغرب، استقدمت بعض المستشرقين للنهوض بهذا العبء، وقد أوجز طه حسين في مقدمة كتابه في «الأدب الجاهلي» هذا التطور، وحدد القائمين عليه، وبين ما اضطلعا به:

عهدت إلى المرحوم حفنى ناصف، ثم إلى المرحوم الشيخ مهدي بدرس الأدب، شرحه ونقده، كما عهدت إلى الأستاذ جويدي ثم الأستاذ نلليينو، ثم الأستاذ فييت بدرس تاريخ الأدب، فبينما كان الأولان يدرسان الأدب ونصوصه المختلفة درس نقد وتحليل فيه حظ عظيم من العناية بالنحو والصرف، واللغة والبيان، فيبتان في نفوس الطلاب حب الأدب العربي القديم، والميل إلى قراءته، واستظهار الجيد من نصوصه المختلفة، وينشئان فيهم الذوق وملكة الإنشاء، كان الآخرون يدرسون التاريخ الأدبي بمناهجهم الغربية الحديثة، فيعلمون الطلاب كيف يبحثون ويقارنون ويستنبطون، وكان كلا الأسلوبين في الدرس يتمم صاحبه ويقوى أثره، ويكون للطلاب مزاجا أدبيا علميا مستقيما خليقا أن يغير حياة الأدب العربي في شكلها

وموضوعها كما يقول أصحاب القانون».

وحق هذه اللحظة لم يكن أحد في مصر يأتى على ذكر الأدب المقارن، رغم أن الأنظار تعلقت كلها بالغرب لتطويع مناهج دراسة الأدب في بلادنا، ورغم أن الأدب المقارن كان هناك فكرة جديدة، يشور حولها الجدل، ويحتدم الحوار، وتعدد المؤتمرات، ويبحث له العلماء عن هوية، وحتى البعثات التي أرسلتها الجامعة إلى الخارج في تلك الفترة تجاهلت هذه المادة تماما.

* * *

بدأت الجامعة المصرية الأهلية إرسال بعثاتها إلى الخارج في العام الذى تم افتتاحها فيه، وكان من بين أوائل طلابها لدراسة العلوم الأدبية منصور فهمى لدراسة الفلسفة، ومحمد توفيق الساوى لدراسة الأدبيات، ومحمود عزمى لدراسة الأخلاق والسياسة والقانون، واتجهوا جميعا إلى باريس، وفي العام التالى أرسلت أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) وكان قد تخرج في دار العلوم ليدرس آداب اللغة الفرنسية عام ١٩٠٩، فحصل على الدكتوراه، وعاد إلى مصر عام ١٩١٨، وعمل أستاذا للأدب العربى في الجامعة المصرية، ولكن طه حسين دس له، وعمل على نقله ليشغل مكانه، فنُقلَ إلى المعلمين العليا عام ١٩٢٥، ثم إلى دار العلوم عام ١٩٣٢، وصار وكيلها سنة ١٩٣٨، وبعد أن أُحيل إلى المعاش عام ١٩٤٠ عين أستاذا للأدب العربى بكلية الآداب بالجامعة المصرية.

وأرسلت الجامعة كذلك على أحمد العنانى (١٨٨١ - ١٩٤٣)، وكان قد تخرج في دار العلوم ١٩١٠، إلى برلين ليدرس تاريخ اللغة العربية، واللغات السامية، وحصل على الدكتوراه عام ١٩١٧، وقضى وقتا بالقسطنطينية عاصمة الخلافة إذ ذاك، ثم رجع إلى مصر عام ١٩٢١، وعين مدرسا للغة العبرية في الجامعة المصرية، وبقي بها إلى عام ١٩٢٥، فلما ضُمت الجامعة إلى وزارة المعارف عُين مدرسا للغة العربية بالمعلمين العليا، وبعد شهر واحد نُقل إلى دار العلوم لتدريس اللغة العبرية واللغات السامية، وبقي فيها نحواً من عشر سنين، ألف خلالها كتابه «الأساس» في اللغة العبرية. وهو أول كتاب فيها يؤلفه عربى معاصر.

وفي مايو ١٩١٤ قررت الجامعة إيفاد طه حسين إلى مدينة مونبلييه، في جنوب فرنسا، قريبا من شاطئ البحر الأبيض، ليدرس في جامعتها «العلوم التاريخية»، ولكنه اضطر إلى العودة عام ١٩١٥ لأن الجامعة أصيبت بأزمة مالية حتمت عليها الاستغناء عن بعثاتها خارج القطر، ولما عاد سعى لكي يُعين مدرسا لتاريخ آداب اللغة العربية بدلا من أستاذه الشيخ محمد المهدي (١٨٦٨ - ١٩٢٤) الذي كان يدرس هذه المادة، وكادت مساعيه تكفل بالنجاح، لولا أن الشيخ المهدي تطوع بالتدريس بجانا، وبالطبع فضّلت الجامعة التي كانت تمر بأزمة مالية عرض الشيخ المهدي وما لبث طه حسين أن عاد إلى فرنسا ثانية، وفي هذه المرة على نفقة السلطان، الذي تبرع بالنفقات له، ولآخرين من أعضاء البعثة، من جيبه الخاص، وأتم دراسته في السوربون في باريس، وحصل على الدكتوراه من قسم التاريخ، وكان موضوعها «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية»، وحين عاد إلى مصر عام ١٩٢٠ عُهد إليه بتدريس مادة التاريخ القديم في كلية الآداب، واستمر على ذلك حتى عام ١٩٢٥، وحين ضمت الجامعة، وكانت حتى هذه اللحظة أهلية، إلى وزارة المعارف، كان قد أعدّ ترتيبه بمساعدة آخرين، ليزيح أستاذ الأدب العربي في كلية الآداب، زميله في بعثة باريس الدكتور أحمد ضيف، تماما كما حاول ذلك مع أستاذه المهدي من قبل، وهي حادثة تركت في أعماق الدكتور ضيف أسى لم ينسه حتى آخر يوم في حياته.

وإلى هنا نقع على عدة ملاحظات:

أولاها أن الدكتور على العناني والدكتور أحمد ضيف فقط هما اللذان بُعثا لدراسة اللغة العربية وتاريخ الأدب، وأن أولهما اتجه إلى برلين، وكان حظها من العناية بالأدب المقارن في تلك الفترة محدودا. وأن الثاني اتجه إلى باريس وأمضى معظم أيام دراسته خلال الحرب العالمية الأولى، وكانت باريس في ذلك الوقت مركز الدراسات المقارنة، وفيها أعلامها. وأما الدكتور طه حسين فبدأ دراسته في مونبلييه، وكانت في التاريخ، وحين وصل إلى باريس استمر فيها دون تغيير، وبدهى ألا يلتقى بالا إلى الحوار الصاحب الدائر حول الأدب المقارن.

ولكن.. ما الذي جعل الدكتور أحمد ضيف لا يعرض للأدب المقارن، داعيا أو

مبشراً، أو حتى كاتباً معرّفاً به، رغم أنه كان يجيد اللغة الفرنسية، وفيها كتب روايته «الشيخ منصور»، وهى رواية طيبة، يعرفها الأدب الفرنسى، وإن كنّا نجهلها فى مصر؟ وما الذى جعل الدكتور منصور فهمى ومارس الكتابة الأدبية زمناً لا يتعرض لهذا العلم من قريب أو بعيد.

فبما يتصل بالدكتور أحمد ضيف يمكن القول أنه قضى أعوامه بعد أن أبعد عن الجامعة ممروراً زاهداً، فقد أرسل ليدرس الأدب، وتخصص فيه، ونال أرقى شهاداته، وقدم لنا أول مؤلف عن الأدب الأندلسى بعنوان «بلاغة العرب فى الأندلس»، وهو كتاب لم يفقد جدته ولا روعته بعد، رغم مضى أكثر من نصف قرن من الزمان على نشره، ثم وجد نفسه ضحية مؤامرة دُبّرت بلبيل، أسهمت فيها عناصر عديدة، بعضهم أجانب ليسوا فوق مستوى الشبهات، أخرجته من منصبه، وأحلت الدكتور طه حسين مكانه، ولم يكن قبلها قد درس الأدب ولا تخصص فيه، وإنما كانت محاضراته عن التاريخ اليونانى والشرق الأوسط فى العصر الوسيط.

غير أن هذا وحده غير كاف لتفسير هذا الموقف منه ومن غيره، وربما كان المناخ السائد يومها فى مصر، من روح وطنى عنيف متشدد، يعمل الجميع على تقويته، لمقاومة الاستعمار الإنجليزى الغاشم، ويدعون إلى الاعتداد بالتاريخ والماضى والتقاليد والعوائد، لا تجعل المجال ممهداً لعلم يدعو إلى العالمية، وإلى التخفف من غلواء القومية، ويدرس ماذا أخذ الآخرون وماذا أعطوا، وربما كان جهلاً منا بما أعطينا، وليس مناسباً أن نتحدث عن القليل الذى أخذنا، وعن الكثير الذى نطمع فى أن نأخذ، والأعجاء الفرعونية التى كانت تكتشف إذ ذاك، ويملاً الحديث عنها أركان العالم أجمع، كانت تبدو يومها، ولما تفكّك طلاسماها كاملة، حضارة منعزلة، لم تأخذ من أحد، ولم تعط أحد شيئاً.

وربما أيضاً لأن هؤلاء الفتية العائدون كانوا يفتقدون روح المغامرة، فقد درسوا ما أرسلوا له، وتحركوا فى نطاقه، ويعملون فى حدود المناهج التى وجدوها، ثم ركنوا إليها، وشغلوا أنفسهم بالصراع الذى كان يجرى على الساحة الأدبية قوياً صاحباً حول الجديد والقديم، والتراث والتغريب، أو آثروا السلامة فبعدوا عن أولئك وهؤلاء، وهو تفسير لا ينطبق على الدكتور طه حسين، إذ كان المغامرة مجسّمة،

يبحث عنها إن افتقدتها، يحب العيش في العواصف الهوج، ويحركها إذا سكنت، ويتخذ من الإثارة سلاحاً يزلزل به الآسن في حياتنا، حتى لو جاءت دعاواه ضجيجاً أجوف لا شيء وراءه.

ومهما يكن من أمر فقد شُغلت الحياة الأدبية في الثلاثينيات بقضايا جوهرية تتصل بتجديد الأدب شعراً ونثراً، وتطويره مفهوماً وبناءً، وبتحديث النقد ليوافق هذا التجديد، ولا يكاد أحد يأتى على ذكر مصطلح الأدب المقارن، فإذا اقتربنا من نهاية العقد الرابع من هذا القرن سوف تجرى الكلمة على قلم الشاعر فخرى أبو السعود، وهو مدرس لغة إنجليزية، تخرج في المعلمين العليا عام ١٩٣١، وأرسلته وزارة المعارف في بعثة إلى جامعة إكسترا بإنجلترا عام ١٩٣٢ لمدة عامين، ثم عاد ليعمل مدرساً في العباسية الثانوية في الإسكندرية أولاً، ثم في الرمل الثانوية بعدها، ولكنه انتحر عام ١٩٤٠، خلال الحرب العالمية الثانية، وهو في الثلاثين من عمره.

كان فخرى أبو السعود يجيد اللغة الإنجليزية لأنه أُعد لتدريسها، ومتمكن من اللغة العربية وآدابها، ويحفظ الكثير الرائع من أشعارها فهو يحفظ ديوان البارودي كاملاً، لا يندد عنه بيت منه، وترجم في المدة القصيرة بين عودته وانتحاره كتاب «تس» لتوماس هاردى، وأمدّ المجالات المختلفة كالمقتطف والهلل والرسالة والثقافة، بسيل من أبحاثه الجديدة وأشعاره، مما لفت إليه أنظار القراء. وقدم على صفحات مجلة الرسالة عام ١٩٣٦ دراسات موازنة عديدة بين جوانب من الأدبين العربى والإنجليزى، مثل الخيال، والمرأة، والأدب المكشوف، وأطوار الثقافة، والفكاهة، وأسباب النباهة والخمول، والطبيعة، وأثر الدين، والخرافة، وأثر الفنون، وشخصيات الأدباء، وأثر البيئة، والنقد وأثر نظم الحكم، وغرض الأدب، وأثر الترف، وغيرها.

ويرى «أن العرب الذين قبلوا الأعاجم أندادا في دينهم ولغتهم وأدهم، ترقعوا عن آداب تلك الأمم، ولم يروا بأنفسهم - وهم معادن البلاغة وفحول الخطابة، ولغتهم لغة الدين والدولة والقرآن - حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم، فنظروا إلى الأدبين الفارسي واليوناني وغيرها شزرا.. وخسروا بذلك، وضاق أفق

أدبهم كثيرا لاعتزاله غيره». وهى قولة تحتاج إلى إعادة تحرير، لأن العرب عرفوا الأدب الفارسي وتأثروا به، وعرفوا الأدب اليوناني وأعرضوا عن جوانب منه، لندرة القادرين على نقل شعر ملاحمهم إذ ذاك في لغة عربية سليمة ومقبولة.

أورد الكاتب أبحاثه التى سبقت كلها تحت عنوان جانبى هو «الأدب المقارن» لكنها فى الحق ليست منه فى شىء، وإنما هى ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه، أو تختلف، عرضا فى الأدبين العربى والإنجليزى ومن ثم فهى لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن، ولعلها جاءت صدى لبعض أفكار المدرسة المقارنة الأمريكية، وتجزئ شيئا من مثل هذه الموازنات، ولكن ذلك لا يحول دون القول بأن فكرته عن الأدب المقارن لم تكن واضحة، ولعل له العذر فى أن الجامعات الإنجليزية لم تكن على أيامه تفسح لهذه المادة الجديدة مكانا فى برامجها، على نحو ما أوضحنا من قبل.

كانت كتابات فخرى أبو السعود مجرد إرهابات باكرة، قامت على أساس من المغامرة الفردية، ولم يكن لها أى صدى فى الحياة الأدبية، رغم أنه ظل يوالى الكتابة فيها أسبوعيا فى مجلة الرسالة على امتداد نصف عام كامل تقريبا، ولم يعلق عليها أحد بشىء، ولم تفتح الباب أمام باحث آخر وأصم الكتاب والباحثون والنقاد آذانهم عن القضية تماما.

بعد عامين من مقالات فخرى أبو السعود صدر القرار الوزارى رقم ٤٩١٧، فى ٢٥ يولية ١٩٣٨، متضمنا لائحة دار العلوم الداخلية، وقد استحدثت فى مناهجها الدراسية دراسة الأدب الأجنبى، مادة مستقلة عن اللغة الأجنبية كلفة، فى الفرقتين الثالثة والرابعة، يواقع ساعة أسبوعيا لكل منها، وكان الطلاب يدرسون الأدب اليونانى، ويضطلع بتدريسه الدكتور إبراهيم سلامة، والأدب الإنجليزى ويدرسه الأستاذ أحمد خاكي، ويبدو واضحا أن الذين وضعوا خطة الدراسة كانوا متأثرين بالنظم الإنجليزية فى التربية، وكان سلطانها إذ ذاك طاغيا على مؤسساتنا الثقافية من جانبين، أولها الأثر الذى غرسه القس الإنجليزى دنلوب، وهيمن على وزارة المعارف بوصفه مستشارا زمننا، وتلاميذه الأوفياء من بعده، والذين خلفهم وراءه،

والجانب الثاني: الحرص على أن يذهب أوائل الطلاب في دار العلوم إلى إنجلترا لمدة عامين، يدرسون خلالها شيئا من التربية، وشيئا من اللغة الإنجليزية، وقبل ذلك كله لتقع أعينهم على ما في إنجلترا المحتلة لبلادهم من حضارة وتقدم، فيؤخذون بها، ويتخذونها مثلا، ذلك لأن الأدب المقارن دخل في البدء الجامعات الإنجليزية والأمريكية عن هذا الطريق، وهو دراسة الآداب الأجنبية.

ولم أهتم رغم كل الجهد إلى المناهج التي كانت تدرس أو المواد التي كانت تعطى للطلاب، أو الكتب والمذكرات التي كانوا يستخدمونها، وأظنها لم تكن تتجاوز الخطوط الرئيسية، والعالم الهادية في كل أدب، من تيارات ومذاهب وتجديد، وأعمال خالدة، وشخصيات فرضت نفسها، وتجاوزت إمكانية أن تُنسى، مع الربط بينها وبين ما يشبهها أو يلتقى معها، أو يختلف عنها، في الأدب العربي.

وفي ٢٤ من أبريل عام ١٩٤٦ صدر القانون رقم ٣٣ بضم دار العلوم إلى جامعة القاهرة، أو جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى حينذاك، بعد موافقة مجلس دار العلوم، «على أن تحتفظ بكيانها، وطابعها الإسلامي الخاص، وباسمها التاريخي»، وتضمنت خطة الدراسة، طبقا للاتحة الداخلية، دراسة الأدب المقارن باسمه لأول مرة في جامعة عربية، وكان نصيبه ساعتين أسبوعيا في الفرقتين الثالثة والرابعة، وهي خطة سوف يصيها التعديل فيما بعد لتصبح ساعتين في الفرقة الرابعة فحسب.

كان الموضوع جديدا على الحياة الجامعية والأدبية في مصر، وبداية تعثر تدريسه منهجيا في الأعوام الأولى، وكان أستاذنا عبد الرزاق حميدة (الدكتور فيما بعد) يدرسه لنا في الفرقة الثالثة، وألّف فيه كتابه «في الأدب المقارن» وصدرت طبعته الأولى في القاهرة، في ربيع الثاني ١٣٦٧هـ = فبراير ١٩٤٨، وقد درست الكتاب مع من درسه، وأخذت يومها بطرافة موضوعاته، وبأسلوبه الشيق العذب، إلى جانب ما كان عليه الأستاذ نفسه من روح فكهة، وبشاشة ودود، وحين أعود إليه اليوم، بعد أن أمضيت رفقة الأدب المقارن دارسا أعواما طويلة، أدرك أن أستاذنا الدكتور عبد الرزاق حميدة ألمح في مقدمة الكتاب إلى الخطوط الرئيسية للعلم، في

دقة لا بأس بها، وأن غايته دراسة العلاقات بين الآداب، و«أن هذه العلاقات واسعة المدى، تشمل تأثير أدب في أدب، وتأثر أديب بأديب، وأخذ عصر عن عصر، وتشابه حركات أدبية وتباينها، ونهوض مدارس أدبية مختلفة أو متشابهة، في أزمنة ولغات متعدّدة، وسيطرة بعض العوامل وتأثيرها في الآداب على اختلاف عصورها أو بيئاتها، ومدى هذا كله». «وأن هذه العلاقات تحتاج إلى براهين وشواهد، وأن من يتصدى لها لا يستغنى عن الوقوف على فعل البيئة والدين والعلوم السياسية والاقتصادية والحروب والاتصال التجارى والعلمى، وخصائص الأمم وطبائع الأجيال، وتطور الأفكار في الآداب وتوجيهها وتلوينها بألوان مختلفة».

لكن هذه الأفكار، وهى تمتل في مجموعها الخطوط العريضة لمنهج الأدب المقارن في المدارس الأوروبية والأمريكية ظلت نظرية تماما، وحاد عنها في مجال التطبيق، وانتهى به الحال إلى عدد من الموازنات، يجد بعضها سنداً له من اتجاهات المقارنة الأمريكية، وبعضها الآخر لا تسنده أية مدرسة، فهو مثلاً يقارن بين المتنبي في وصفه شعب بؤان وبين حمدونة بنت زياد في وصفها واديا أندلسيا، «لأنهما متشابهان في الموضوع، وعمدة الكلام فيهما وصف مكان ظليل نزل به الشاعر لاجئاً، أو مجتازاً عابراً». ومثل هذه الدراسة أدخل في باب الموازنة، لأن الأدب المقارن لا يعرض للآداب التى تكتب في لغة واحدة، وإنما يتناول تلك التى تكتب في لغات متعدّدة. واللافت للنظر أن المؤلف أدرك ذلك عفواً، فهو يستخدم أثناء البحث لفظ «موازنة»، وقام بذلك فيما يتصل بالمعاني والأفكار، وفي جانب اللفظ، والتصوير في كل منها، وأخيراً وزن بين العروض والقافية عند كليهما، وتحدث عن الأسس التى تقوم عليها الموازنة في كل منها، وعن شخصية الشاعر أخيراً.

وأوقف فصلاً على الموازنة بين الأدباء، عرض فيه تنظيراً بإيجاز لمنهج الموازنة، خاصة وعامة، وتجاوزته إلى التطبيق، فوازن بين بشار وأبي العلاء خاصة، متتبعا تأثير العاهة في كل منها، فكلاهما كان كفيفاً، وانتهى بالدراسة إلى موازنة عامة بين مكفوفى البصر من الشعراء، فأضاف إليهما الشاعر الإنجليزى ملتون في بعض أشعاره، في الفردوس المفقود، والفردوس المردود، وشمشون ودليلة، ورد قصته الأخيرة هذه إلى أصلها العبرى في سفر القضاة، ووازن بين بشار وأبي العلاء؛

وألكسندر يوب الإنجليزى فى الهجاء، وطول اللسان، والتبرم بالجماعات. ووازن بين المتنبي وأبى العلاء، وبين جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة، وعرض لموقف الشعراء من البحيرات، فتحدث عن قصيدة البحترى فى وصف بركة المتوكل، وقصيدة المتنبي فى وصف بحيرة طبرية، وقصيدة لامرتين الفرنسى: «البحيرة»، وانتهى إلى أن «هذا التشابه فى الموضوع يسترعى الانتباه، فيقف وقفة موازنة بين ما جاءت به عبقرية كل منهم، والشعور الذى استولى عليه عند إنشاد قصيدته».

ووازن بين المعرى ودانتي، الأول فى رسالة الغفران، والثانى فى الكوميديا الإلهية موازنة استهدف بها غايات جمالية خالصة لا تدخل فى باب الأدب المقارن، ولو فعل كما فعل المستشرق الإسبانى ميغيل أسين بلاثيوس بأن بحث عن الأصول الإسلامية فى عمل الأديب الإيطالى الكبير، ووثقها، لكان هذا العمل من صميم المقارنة فعلا.

وعرض لأصول الموازنة بين عصرين وما تتطلبه، ووازن بين الأدب العربى فى العصر الجاهلى وفى العصر الأموى، وهو أمر خارج عن نطاق المقارنة قطعا، وبكل المقاييس. ودرس صيد الذئب عند الفرزدق والبحتري والشريف الرضى والمتنبي من العرب، ودى فينى من الفرنسيين، وأدب الصيد بعامه، وقارن بين أقدم المسرحيات فى مصر واليونان، ووازن بين فننى الشعر والنثر، وأنهى كتابه بفصل عن صعوبة المقارنات والطريق إلى تيسيرها، والتغلب عليها، ثم تحدث عن فائدتها أخيرا.

كان الدكتور عبد الرزاق حميدة يدرس هذه المادة شابا لما يحصل على الدكتوراة، وقد تخرج فى دار العلوم عام ١٩٣١ وكان من أوائل دفعته، فأرسل فى بعثة إلى إنجلترا ليدرس التربية واللغة الإنجليزية، ومن الواضح أن فكرته عن منهج المقارنة كما أرسى أسسه الفرنسيون لم تكن واضحة تماما، ومن هنا جاءت دراساته التطبيقية، فى الجانب الأكبر منها، موازنات مفيدة، وجديدة، وجذابة، ولكنها لا تنتمى إلى عالم المقارنة. وقد توقف فيها بعد عن تدريس الأدب المقارن، لعودة

الدكتور محمد غنيمي هلال من بعثته، ثم انتقل رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية البنات بعين شمس، وظل فيه إلى آخر حياته.

وكان يضطلع بتدريس الأدب المقارن في الفرقة الرابعة الدكتور إبراهيم سلامة، وهو فرنسي الثقافة، تخرج في دار العلوم عام ١٩١٨، وكان من خطباء ثورة ١٩١٩ شاباً، وعُيِّن أميناً لمكتب البعثة التعليمية في باريس عام ١٩٢٥ فوكيلاً لمديرها، مع تكليفه دراسة التربية وعلم النفس، ولكنه أرجع إلى مصر بعد قليل لالتهامه بأنه يشتغل بالسياسة، وفي عام ١٩٢٨ سافر في بعثة إلى فرنسا وسويسرا للدراسة، وأمضى فيها تسع سنوات كاملة، درس خلالها التربية وعلم النفس التجريبي في معهد جان جاك روسو بجنيف، ودرس الأدب في جامعة باريس، وحصل منها على دكتوراه الدولة بامتياز، وبعد رجوعه عام ١٩٣٧ عمل أستاذاً للتربية وعلم النفس والفلسفة بدار العلوم، وفي عام ١٩٤٥ اختير أستاذاً للأدب العربي بدار المعلمين العالية في بغداد، وبعدها عاد إلى كلية دار العلوم أستاذاً للبلاغة والنقد الأدبي.

كان الدكتور إبراهيم سلامة متدفق الكلمة، ساحراً حين يحاضر، تطاوعه اللغة في يسر، وتستجيب له الألفاظ في سهولة، وتغلب عليه في محاضراته بالكلية النزعة الخطابية، ولم يكن يصبر على التأليف ويؤثر أن يلقي طلابه محاضراً على الدوام، يفجر بينهم القضايا، ويحرك فيهم راكد الفكر، وهم حوله مأخوذون بروعة أسلوبه، فإذا انتهت المحاضرة لم يشعروا بمرور الوقت، بعدها يدركون أنه لم يبق معهم منها في أدمغتهم وذاكرتهم إلا القليل.

ولكن الطلاب في حاجة إلى شيء بين أيديهم يعودون إليه حين يسترجعون ما درسوا، وينتهيأون للامتحان، ومن ثم اتفقوا فيما بينهم على أن يسمعوا له، ويدونوا وراءه، ثم يلتقون جماعة جماعة، يراجعون ما دُونوا، وعند كل قوت، وفي كل تقييد أخطاء، لأن أفكار المحاضر تتدفق بين أيديهم بلا توقف، ثم استأذنوه في أن يطبعوها، وجاءت في صورة متواضعة، وبقدر عدد الطلاب فحسب، وكان ذلك دافعاً

له، إلى جانب ظروف إدارية أخرى^(١٤)، إلى أن يعيد النظر فيها، وأن يشدّب تشتها، وأن يضيف إليها ما ينقصها، فكان منها كتابه «تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن»، وصدر عام ١٩٥٢، ولم تصدر منه غير هذه الطبعة.

كانت تدريس الدكتور إبراهيم سلامة تاليا زمنا لتدريس الدكتور عبد الرزاق حميدة، ومن ثم كانت دراسته تطبيقية بالطبيعة، لم يقف معها عند تاريخ العلم، وإن ألقى بشيء من مناهجه، ولكن الدكتور سلامة خطيب محاضر أكثر منه مؤلفا منهجيا منظما، ويجمع في رأسه أشتات ثقافات عديدة، عربية وفرنسية ويونانية، وبلاغة ونقد، وتربية وعلم نفس، وعرف كتاب فان تيجيم عن الأدب المقارن وأفاد منه، وأورده في مصادره، فترك هذا كله صدى قويا في كتابه.

بدأ الدكتور سلامة دراسته مبينا مكانة الأدب المقارن بين الأدب مرسلا وتاريخ الأدب، وماذا يراد بالمصطلحين في القديم والحديث، عند العرب وفي أوروبا، وعلى أى شيء يطلقان، في حديث طويل، وهو يدلل بالبيت من الشعر على ما يقول، ولا يقف عند التدليل، وإنما يتناول ما فيه من بلاغة وجدة، ثم ينتهي إلى تعريف الأدب بأنه «فكرة مصوّرة مزجاة بعاطفة»، ويعرض في فصل خاص العناصر الدافعة لتكوين الأدب المقارن، ومعه يعود إلى مناقشة تعريفه للأدب من جديد، ويرتد من ذلك إلى عبد القاهر الجرجاني، ويفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية، ويعرض معها للترجمة من لغة إلى أخرى، والصعاب التي تواجه مترجم النص الأدبي، لأن لغته ليست ألفاظا محدّدة المعاني، وإنما صور وخروج عن دلالات الألفاظ المفردة، ولا يكون أدب إلا بهذا الخروج فأَيها تترجم: المعاني الأصلية التي جرت بها الفكرة أم المعاني الإضافية التي جرى بها الأسلوب؟

وبعد أن بيّن أن الأدب المقارن ليس هو الأدب المحض، ولا تاريخ الأدب، وأن

(١٤) حول عام ١٩٥٠ تضمنت ميزانية دار العلوم درجة مدير عام واحدة، ورشحوا لها أستاذنا حامد عبد القادر وكان أحدث تخرجا وسنا من الدكتور إبراهيم سلامة، ولكنه أوفر إنتاجا فرجح جانبه لها لهذا السبب، فما كان من الدكتور سلامة إلا أن طلب من مدير الجامعة أن يمهله شهورا، أصدر فيها ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو، وكتاب «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان»، ثم حُلّت المشكلة بأن تضمنت الميزانية درجتين بدل واحدة فيها أذكر.

أيًا من المادتين لا تغنى عنه، وأن له منطقة نفوذه التى يعمل فيها متأثرا بهما ومؤثرا فيهما، أخذ يبحث لهذا العلم عن نظرية يقوم عليها، ورأى ذلك صعبا فى علم ناشىء كالأدب المقارن، وانزلق من هذه القضية ليتحدث عن العلمية والذاتية فى النقد الأدبى، والأولى تفرض وجود القوانين والثانية تأبأها، وتناول دور مدام دى ستال فى نقدها التوضيحية، وتقديرها العلاقة بين الأدب والحالة الاجتماعية، ومحاولات سنت بيث فى تحييد الناقد، ونظرية تين القائمة على السلالة والبيئة واللحظة، ونظرية تطوّر الأنواع عند برونتيير، ونظرية عبد القاهر فى الترجمة، وأطنب القول فى هذه الأخيرة، وتناوله لكل هذه القضايا عميق وجاد، وجيد الاستشهاد، ولكن صلتها بالأدب المقارن بعيدة وغيره مباشرة، ومكانها النقد الأدبى.

ويأتى الحديث عن «قوانين التقليد» ومدى تطبيقها على الأدب المقارن مقحما، لأن الأدب المقارن يعرض للتأثير والتأثر، وهما جد مختلفان عن التقليد، لأن هذا قيد يعوق، وتلك غذاء ينمى، وكان فى حديثه عالة على العالم الاجتماعى الفرنسى تارد، فى كتابه الضخم عن «قوانين التقليد»، وهى دراسة تتصل بعلم الاجتماع، وموجهة إلى علمائه فى المقام الأول، ومضى يطبق هذا القانون على تلاقى المدينيتين «تعلو إحداها الأخرى، فتكون منها قوية هى الموجبة، أو المعطية، وتكون منها ضعيفة، هى السالبة أو اللاقفة»، وكان هذا الفصل اقتباسا من رسالته للدكتوراه فى جامعة باريس، وكانت عن «التقافة الإسلامية فى مصر وأثرها فى الثقافات المدنية وتأثرها بها»، وتقدم بها عام ١٩٣٨. وفيه عرض لتلاقى مدنيّة البطالسة فى مصر بمدنيّة اليونان، والمدنيتين اليونانية والرومانية، والعبرية واليونانية، والفارسية والعربية، وتحدث عن الأثر الفارسى فى الشعر العربى، وعن دور ابن المقفع وما كان يهدف إليه من ترجمة كليلة ودمنة، وكتابه «الأدب الصغير» و«الأدب الكبير»، وأوجزه فى غايات ثلاث: نقد الواقع، والحكم والنصائح، وسياسة الحكم. وختم الفصل بحديث عن تلاقى المدينيتين الغربية والعربية، عرض فيه لعوامل التأثير الأوربية منذ حملة نابليون عام ١٧٩٨ - ١٨٠١، وما أدت إليه من نتائج على الصعيد الفكرى والثقافى، وموقف محمد على الكبير منها، وتتبع الخطوط العريضة لحركة البعثات، ودورها فى حركة البعث العربى بعامة والمصرى بخاصة.

ثم تناول العوامل المؤثرة في الأدب، وهى: الطبيعة، والبيئة، والسياسة، وتناول مظاهر هذه العناصر في الشرق والغرب، واستشهد عليها من الأدب العربى والآداب الأوربية، وهى من النقد المقارن، ولكنها ليست من الأدب المقارن فى شىء، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الفصلين الأخيرين وهما عن: «العلوم والأدب»، و «رسالة الأدب ورسالة الأديب»، فهما من النقد ومباحثه. والحق أن الكثير من مباحث الكتاب تجيء على هامش الأدب المقارن، ولكن الدكتور سلامة، فى سعة معارفه، وفخامة أسلوبه، وتدقق بيانه، يمسى بك فى كل سطر إلى جديد من المعارف، أو مفارقات من الفكر، فلا تحس معه بالملل، أو بأنك تقرأ شيئاً غير مفيد.

* * *

وبينما دار العلوم وحدها تدرس الأدب المقارن وتعنى به، وتجاهد فى أن تلفت النظر إليه، نشرت دار الفكر العربى فى القاهرة ترجمة كتاب «الأدب المقارن»، للمقارن الفرنسى الشهير فان تيجيم، فى تاريخ يعود إلى ١٩٤٥ استنتاجاً، لأن الطبعة لا تحمل تاريخاً، وكان الكتاب الأول فى سلسلة اعتزمت نشرها بعنوان: «دائرة المعارف الأدبية العالمية»، وتشمل نشر سلسلة من الكتب تتناول تاريخ مختلف الآداب قديمها وحديثها، شريقها وغربها، وأخرى تتناول المذاهب الأدبية المختلفة، من كلاسية ورومانسية ورمزية وغيرها، أو الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة ومسرح، وتتوج هذا العمل كله «بقاموس أدبى مرتب على حسب حروف الهجاء، يترجم لأدباء العالم قديمهم وحديثهم، ويحصى الآثار الأدبية العالمية الكبرى، ويتناول كل ما يتصل بذلك من أسماء الأبطال والمواقع والبلدان».

وهى خطة طموح، كما ترى، وتدخل فى نطاق الأدب المقارن جملة، ولكنها أكبر من طاقة فرد، ومن إمكانية دار نشر متواضعة، ولا أعرف أن شيئاً تحقق من برنامجها غير ترجمة «الأدب المقارن» هذه التى نعرض لها، وهى لا تحمل تاريخاً، ولا اسم المترجم، وإنما بها مقدمة بتوقيع محمد محمود الخضرى مدير دار الفكر العربى، تحدث فيها عن مشروعه الذى أومأنا إليه، وعن الكتاب نفسه، عسى أن يكون نشره «حافزاً للباحثين العرب على أن يضطلعوا بهذه المهمة، بما يكشف لهم من آفاق، وما يثير فى أذهانهم من مسائل، وما يعرض لهم من موضوعات، وما يقدم

إليهم من مناهج وأصول». وترجمة الكتاب لا بأس بها، رغم أنها ليست الغاية التي نطمح إليها.

وبعد هذه الترجمة بأعوام ثلاثة، أو بالدقة في عام ١٩٤٨، أصدرت دار المعارف كتابا يحمل عنوان «الأدب المقارن» للدكتور نجيب العقيقى، وبعد ذلك بأعوام طويلة أعاد نشره في جزئين، بعد أن زاد فيه ونقص، وعدّل وعدل، وعنوان الكتاب خادع تماما، فهو ليس من الأدب المقارن في شيء، وإنما يتناول قضايا نقدية خالصة.

* * *

كان احتفاء جامعة القاهرة بدار العلوم حين ضُمت إليها كبيرا، وبدأت مظاهر هذا الاهتمام في العديد من البعثات التي خصصت لأوائل المتخرجين، وشملت مختلف الفروع التي تدرس فيها، وكان من بينها بعثة لدراسة الأدب المقارن، وهى أول بعثة تخصص قصدا لدراسة هذا العلم، لا في مصر وحدها، وإنما في العالم العربى كله، وكانت من نصيب محمد غنيمى هلال، الذى تخرج عام ١٩٤١، ومكانها جامعة باريس، وكان المبعوث من خيرة الطلاب، وأقام في فرنسا حتى عام ١٩٥٢، تمكن فيها من اللغتين الفرنسية والفارسية تمكّنا كاملا، وعرف من اللغات الأوربية الأخرى الإنجليزية والإسبانية، وبذلك تمكن من عدة المقارن الأولى، وهى معرفة عدة لغات.

عندما عاد الدكتور محمد غنيمى هلال من الخارج، وكلت إليه دار العلوم عام ١٩٥٣ تدريس الأدب المقارن، إلى جانب تدريس النقد الأدبى الحديث، ومتحمّسا لمهمته، و متمكنا من مادته، دفع في عامه الأول من العمل بكتابه «الأدب المقارن»، وصدر في السنة نفسها، وكان وقفا على تاريخ العلم ومناهج البحث، في إيجاز شاف، وكسره على قسمين: شرح في الأول منها معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته في أوروبا، والدعوة إلى إقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية. وخصص القسم الثانى لفروع الدراسات في الأدب المقارن، وطرق البحث فيها، واتكأ في دراسته على كتابى فان تيجيم وجويار الفرنسيين، متمثلا لهما خير تمثيل، ومضيفا إليهما تجاربه، في لغة صافية، وفكرة واضحة. ولكم تمنيت أن يبقى الكتاب على هذا النحو، حتى لو أضاف إلى المادة مزيدا من التفاصيل، لأن المبادئ

والمناهج عدة. كل مقارن أمّا التطبيق فيختلف، ويتطور، ويتنوّع، وأن يجعل تطبيقه هذه المبادئ بعيداً عن الكتاب المختص بها، كما صنع في دراسته «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى: دراسات نقدية ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى»، وتضمنت عنواناً جانبياً: «من مسائل الأدب المقارن»، وصدرت الطبعة الثانية منه تحمل عنوان: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، وصدرت عام ١٩٦٠، أمّا الأولى فكانت بلا تاريخ.

ذلك أن الطبعة النانية من كتاب الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال، وصدرت عام ١٩٦١، وما تلاها من طبعات لم تتوقف حتى يومنا هذا، رغم وفاة المؤلف فى قمة نضجه عام ١٩٦٨، تختلف تماماً عن الطبعة الأولى، ذلك أن المؤلف أصدر بعد «الأدب المقارن» كتابه «مدخل إلى النقد الأدبى الحديث» وصدر عام ١٩٥٨، أو «النقد الأدبى الحديث» فحسب فى الطبعات التى بعد الأولى، وهو كتاب أستاذ فى مادته، وفيها يبدو فإن الكثير من مادته توفّر لدى الدكتور غنيمى هلال، إلى جانب الرغبة فى تضخيم كتاب «الأدب المقارن»، مما دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى «الأدب المقارن»، تتصل أصلاً بالنقد الأدبى، وصلتها بالمقارنة هامشية، كالحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى من كلاسية ورومانسية ورمزية وواقعية، وغيرها. أو أنها موضوعات تطبيقية الأخرى بها أن تحجى فى كتاب مستقل، وإقحامها هنا جعل منها رءوس موضوعات فحسب، عاجلها متسرّعاً، وتركها مبتسرة، كالموشحات والأزجال وتأثيرها فى شعراء التروبادور، أو التأثير المتبادل فى العروض والقافية بين الأدبين العربى والفارسى، أو القصة فى الآداب الأوربية والعربية، وغيرها. ومن ثمّ فإن القارئ المبتدئ، ومعظم المسمعين مبتدئين فى هذا العلم، يتوه بين صفحات الكتاب، ولا يدرى أيقراً كتاباً يقدم تاريخاً للعلم ومنهجاً، أو تطبيقاً يتابع قضية معينة.

كان تأثير الدكتور محمد غنيمى هلال فى تحديد مسار الأدب المقارن حاسماً، أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية، والنماذج الإنسانية، وجعل منه علماً واضحاً مستقلاً، فبدأت الجامعات الأخرى، مصرية وعربية، نخذو نهج دار العلوم، فأدخله قسم اللغة العربية فى كلية

الآداب بجامعة عين شمس في مناهجه، وعهد إلى غنيمي هلال نفسه بتدريسه، ثم انتقل إلى كل أقسام اللغات العربية بكليات الآداب، ولو أن الدراسة نفسها لا تجرى فيها كلها بمستوى واحد من الجدية، لأن توفر الأستاذ المتمكن في هذه المادة عسير، كما أن الطالب العربي تنقصه الخلفية التي تعين الأستاذ وتيسر مهمته، ومن ثم فهو يقوم بعمل بالغ الصعوبة، لكي يوقف الطلاب على التأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة، وحظهم من معرفة الأدب العربي نفسه محدودة، فضلا عن الآداب الأخرى شرقية وغربية.

ولم يقدم أحد حتى هذا الساعة كتابا آخر في مستوى دراسة الدكتور غنيمي هلال، وثمة مذكرات كثيرة تُعد للطلاب، وتطبع بعددهم، وتنقل منه، وهي أدخل في باب التجارة منها في باب العلم. ولكن ذلك لا يعنى أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، لأن ثلاثين عاما كاملة مرت على ظهور الطبعة الأولى من كتاب الدكتور غنيمي هلال، ظهر فيها جديد كثير، وتغيرت آراء على نحو جذري، وظهرت أفكار تستحق أن تُعرض، وأن تُناقش، وأن نعرفها، هذا إلى جانب أن الدكتور غنيمي وقف ببحثه تاريخيا وعرضا عند المدرسة الفرنسية وحدها، على حين أن المقارنة الأمريكية لها آراء تختلف عنها، وللألمان والإيطاليين أفكار جديدة بالنظر، ويأمل كاتب هذه السطور، بكتابه هذا أن يدفع بمعرفتنا لهذا العلم خطوة إلى الامام.

بقى أن نشير إلى أن حركة الترجمة التي ازدهرت في الخمسينات، وتبنتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية، وخططت لها جيدا تحت اسم «الألف كتاب» لم يفتها أن تترجم ما يتصل بالمقارنة من الكتب، فترجمت كتاب «الأدب المقارن» للباحث الفرنسي جويار، وتولى ترجمته الدكتور محمد غلاب، المتخرج في جامعة ليون بفرنسا، وأستاذ الفلسفة في كلية أصول الدين بالأزهر، وصدرت الترجمة عام ١٩٥٦ وهذه الترجمة تمت على أساس الطبعة الأولى للكتاب، والتي صدرت في باريس عام ١٩٥١، ولكن المؤلف الفرنسي أعاد طبعه ثانية بعد عشر سنوات، وصدرت الطبعة الثانية، في باريس عام ١٩٦١، وفيها عدل المؤلف عن كثير من آرائه إلى مواقف جديدة، ومن ثم يمكن القول أن الترجمة العربية لا تمثل كلمة المؤلف الفرنسي الأخيرة.

وثمة دراسات أخرى تطبيقية، تتفاوت اقترابا وبعدا من منهج المقارنة السليم، وتوجد على امتداد الوطن العربي كله، وأتيت على ذكرها في قائمة المراجع آخر الكتاب.

* * *

فإذا تركنا مصر إلى بقية العالم العربي وجدنا صدى الخطوة المصرية خافتا ومتأخرا، لأن الجامعات العربية نشأت متأخرة عن الجامعات في مصر بما يزيد عن ربع قرن من الزمان عند أقدمها، وتعثرت في خطواتها الأولى زمنا، وتأثرت بالأجواء المحيطة بها، سياسية ودينية واجتماعية في المقام الأول، ومن ثم لم يحظ الأدب المقارن بأية عناية بين مناهجها حتى أوائل الستينيات، وبعدها أصبح الأدب المقارن يدرس نظريا في معظم كليات الآداب في الجامعات العربية، أو الكليات الشبيهة، ولو أن الأمر ظل واقعا يتوقف على توفر الأستاذ القادر، والطالب المقبل، والأول نادر والثاني قليل.

وكانت جامعة الجزائر استثناء واضحا من هذه القاعدة، فقد أنشأها الفرنسيون في العاصمة غداة احتلال الجزائر عسكريا جامعة فرنسية لأبناء المستعمرين وحدهم، لغتها الفرنسية، وتحتذى في مناهجها خطى جامعة باريس، ويحيى نشاطها الثقافي صدى لما يجري في هذه، وقد بدأت كلية الآداب في جامعة الجزائر الفرنسية تدرس الأدب المقارن بعد الحرب العالمية الأولى مادة مستقلة، فلما اختارت نظام العمل بالشهادات بدل المواد أصبح الأدب المقارن شهادة متميزة وقسما مستقلا، وفي كل الحالات كان محتواه أوريبيا خالصا، وكان على الطالب لكى ينال الإجازة في الأدب، أن يحصل على أربع شهادات، ثلاث من القسم الذى ينتسب فيه، ورابعة من خارجه في الأقسام الأخرى التى تلتقى معه على نحو ما، أو حتى من الكليات العلمية.

وغداة استقلال الجزائر كانت إجازة اللغة العربية تتطلب الحصول على أربع شهادات هى: الأدب العربى، واللغويات، والحضارة الإسلامية، وكلها تدرس فى قسم اللغة العربية، وشهادة الأدب المقارن وتدرس باللغة الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية، وهكذا أصبحت عقبة مثبطة فى طريق الطلاب الجزائريين غير

المتفرنسين، إلى أن تقرر في عام ١٩٦٨ تعريب شهادة الأدب المقارن، ووقع على كاتب هذه السطور عبء الاضطلاع بهذه المهمة، وعاونوه في ذلك زملاء فضلاء، جزائريون ومصريون، وفي التطوير الذى تم عام ١٩٧٥، وأعدده بيت خبرة أمريكي، ألغيت كلية الآداب، وحلت مكانها معاهد عليا مستقلة ومتعددة، وانتهى الأمر بشهادة الأدب المقارن إلى أن تصبح مادة تدرس في معهد اللغة العربية وآدابها، غير أن جامعة قسنطينة تجاوزت هذه المرحلة، وأنشأت معهدا يتبعها خاصا بدراسة الأدب المقارن.

وفي السنوات الأولى من الاستقلال، وقبل أن تتحول كلية الآداب إلى معاهد عليا، حاول بعض الشباب الجزائري في الجامعة أن يواصلوا العناية بالأدب المقارن على النهج الفرنسى، فأنشأوا الجمعية الجزائرية للأدب المقارن، وأصدروا مجلة «كراسات الأدب المقارن» سنوية باللغة الفرنسية، وصدر منها ثلاثة أعداد، أعوام ١٩٦٦، و١٩٦٧ و١٩٦٨، وتضم عددا من الدراسات الجيدة، ولكن تسرب بعض الفرنسيين والمتفرنسين الجزائريين إليها، واحتوائهم بها، ولم يكونوا من الناحية الوطنية فوق مستوى الشبهات، وما شاب بعض أبحاثها من انحياز يوحى بأنها موجهة لتخدم غايات فرنسية في المقام الأول، أطفأ الحماسة حولها، فهاجر القائمون عليها من الجزائريين إلى فرنسا، وانحلت الجمعية، وتوقفت المجلة عن الصدور.

يمكن القول الآن أن بقية جامعات العالم العربى على امتداده تعرف كلها مادة الأدب المقارن، اسما على الأقل، وجلّها يدرجه بين مواد الدراسة لطلابه، في أقسام اللغات العربية، يدرسه الطلاب تكليفا أو على الخيار وتتفاوت الجامعات العربية فيما بينها في نوعية المادة، وعدد الساعات، وإدراك ما يعنيه المصطلح بدقة، وتدريسه علما على نحو يجعله مفيدا.

ماهية الأدب المقارن

ما الأدب المقارن؟

أدب مقارن تعبير ناقص وضروري معا، لأن استعماله يعود إلى قرن مضى، ولم يعد ممكنا أن يترك مكانه لتعبير آخر أقل حيرة وأدنى غموضا، لأن الكلمات البديلة المقترحة، مثل «الآداب الحديثة المقارنة»، و«تاريخ الآداب المقارنة» و«التاريخ الأدبي المقارن» وغيرها، إما بالغة الطول، أو موهلة في التجريد، وفي كل الأحوال لم تنجح في أن تفرض نفسها.

إن كلمة «أدب» تعنى الخلق والإبداع، والأدب المقارن فيها يراد منه لون من الدراسات الأدبية، والمقارنون يوازنون بين أدبيين على الأقل، ويقابلون بين أدبين عادة، فهم باحثون وليسوا مبدعين. ومع ذلك فإن بداية أى مدخل لدراسة الأدب المقارن تقوم دون شك على البحث عن تحديد واضح له. وأفضل الطرق لذلك، فيها أرى، أن نلزم نهجا وسطا بين المدرسة الفرنسية المحافظة والمدرسة الأمريكية المتحررة، ونحن لا نهدف من وراء هذه المحاولة أن نضع، على أى نحو، قيودا من حديد تطوق هذا العلم، ولما يتجاوز مرحلة الطفولة، وإذا أسرفنا قلنا إنه يعيش مرحلة البلوغ، ولكنه لما يبلغ سن النضج، ونفضل عند تحليل أية مادة معقدة، بطريقة منهجية، أن نبقى حذرين، حتى لا تلقى بنا المغامرة في مهاوى الخطأ أو التناقض.

كان فان تيجيم أول من قدم تعريفا للأدب المقارن في كتابه الموجز عنه، وصدرت طبعته الأولى في باريس عام ١٩٣١، يقول: «إنه العلم الذى يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة، فى علاقاتها المتبادلة». وليس المقصود بالمقارنة إذن أن نجمع المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات فى مختلف الآداب، لنعرف وجوه الشبه أو الخلاف بينها، جريا وراء المعرفة، أو رغبة فى الوصول إلى حكم تفضيلي، أو استجابة لغاية فنية، لأن هذا الضرب من المقارنة شيق ومفيد، ويعين

على إنماء الذوق، وإذ كاء الفكر، ولكن ليست له قيمة تاريخية، ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى الأمام. على حين أن المقارنة الحقة وهى ذات معنى علمي خالص، وينبغي أن نفرغها من كل دلالة فنية، تحاول - ككل علم تاريخي - أن تشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، ليتمكن فهم وتعليل كل واحدة منها بطريقة أفضل، فهى تعطى المعرفة أسسا أكثر رحابة وسعة حين ترد أكبر عدد ممكن من الوقائع إلى أسبابها. وتقرير التشابه أو الاختلاف بين كتابين، أو مشهدين، أو موضوعين، أو صفحتين، من لغتين أو أكثر، إنما هو نقطة البدء التى تتيح لنا اكتشاف تأثير أو اقتباس، أو غير ذلك وتتيح بالتالى أن نفسر أثرا بأثر، ولو تفسيرا جزئيا.

ويتابع جويار فى كتاب له موجز أيضا، وصدر فى باريس عام ١٩٥١م، ويحمل العنوان نفسه: الأدب المقارن، فإن تيجيم فى معنى الأدب المقارن ومضمونه، ويقول فى إيجاز واضح، إنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية».

وقد كتب كاريه مقدمة هذا الكتاب، وحدد الأدب المقارن بأنه «فرع من تاريخ الأدب يدرس العلاقات الفكرية الدولية، والصلات الواقعية التى توجد بين الأشخاص، والأعمال ومصادر الألهام، بل حتى بين حيوات الكتاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة. وهو لا ينظر أساسا إلى الأعمال الأدبية من حيث قيمتها الأصلية، ولكنه يعنى على الأخص بالتحويلات التى تخضع لها فى كل دولة، والصورة التى انتهت إليها فى كل مؤلف استعارها، ولا شىء، كما يقول بول فاليرى، أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بأراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة».

وأوضحت آنا سايبستا ريفنياس وجهة النظر الإيطالية فى تحديد مصطلح هذا العلم، وذلك فى الجزء الخاص بالأدب المقارن من سلسلة «مشكلات شرقية»، وصدر فى ميلانو عام ١٩٤٨، وهى ترى أن الأدب المقارن «علم حديث يهتم بالبحث فى المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة».

ويعرفه أون أولدرديج فى كتابه «الأدب المقارن: المادة والمنهج» بأنه: «العلم الذى يزود القارئ بوسيلة تمكنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة فى

الزمان والمكان دون اعتبار للحدود الإقليمية الضيقة»، فهو يشمل النشاط الإنساني كله، ويدرس الظواهر الأدبية دون نظر إلى المكان الذى نشأت فيه.

وتعد المحاولة التى قام بها هنرى ريماك، فى كتابه الذى يحمل أيضا عنوان «الأدب المقارن: المادة والمنهج»، وصدر فى كاربونديل بالولايات المتحدة عام ١٩٦١ أكثر طموحا وأقل تعسفا، فقد وسّع تعريف الأدب المقارن وزاد فيه، ورأى أنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود إقليم معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية والعلوم التجريبية، والديانات، وغيرها».

وعرض الناقد الأمريكى رينيه ولك للأدب المقارن ثلاث مرات: تحدث عنه أولا فى كتابه «نظرية الأدب»، وصدرت الطبعة الأولى منه باللغة الانجليزية عام ١٩٥٣، وفيها عرّفه بأنه «أية دراسة للأدب تتجاوز حدود الأدب القومى». وعرض له ثانية فى كتابه «مفاهيم النقد الأدبى»، وصدر عام ١٩٦٣، فتحدث عن أزمته، والصعوبات التى يلاقها، والشكوك التى تثار حوله، دون أن يعرض لتعريفه أو تحديد ماهيته. وأخيرا تناول تعريفه تفصيلا فى دراسته «مصطلح الأدب المقارن وطبيعته»، ووجهة نظره هنا جديرة بأن تنقل كاملة:

«يدرس الأدب المقارن الأدب مستقلا عن حواجز السياسة والجنس واللغة، ولا يمكن أن ينحصر فى منهج واحد، فالوصف، والتشخيص، والتفسير، والقص، والتوضيح، تُستخدم كلها فى معالجته، بنفس القدر الذى نستخدم فيه المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أيضا أن تقتصر على العلاقات التاريخية الفعلية، لأن ثمة ظواهر متشابهة فى اللغات أو الأجناس الأدبية ذات قيمة كبيرة رغم أنها لا ترتبط تاريخيا، مثل دراسة التأثيرات التى يمكن اكتشافها بالقراءة أو ما يماثلها، وهو ما تثبته تجربة الدراسات اللغوية الحديثة، وينبغى أن يتعلمه دارسو الأدب. ومن المؤكد أن دراسة مناهج الرواية أو الأشكال الغنائية فى اللغة الصينية، والكورية، ولغة بورما، والفارسية، لها ما يسوغها، كما هو الحال تماما فى دراسة العلاقات الطارئة بالشرق التى يمثلها «فولتير» فى مسرحيته «يتيم الصين». كذلك لا يمكن أن نحصر الأدب المقارن فى تاريخ الأدب، ونستبعد النقد والأدب المعاصر، لأن النقد كما بينت فى

مرات كثيرة لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، إلى جانب أنه ليس ثمة حقائق قاطعة في الأدب. ومجرد أن تختار من بين ملايين الكتب يُعدّ عملا نقديا، واختيار السهات أو الجوانب التي ربما عاجلها الكتاب لون من النقد أو الحكم.

وإذا بدا لنا أن نجمل هذه التعريفات المتقاربة في صيغة تجمع بينها جميعها، أمكن أن نقول: «الأدب المقارن دراسة العلاقات بين أديين قوميين أو أكثر». وهو تحديد يرضى الجميع، ويتفق واقعا مع مظاهر النشاطات المختلفة في مجالات الأدب المقارن.

● شىء من الإيضاح:

ولكن هذا التعريف يحتاج بالضرورة إلى شىء من الإيضاح، لأن بعض كلماته تبدو عند الوهلة الأولى غير محدّدة بدقة. ماذا نفهم مثلا من كلمة علاقة؟ وما الأدب؟ وما الأدب القومى؟. وهى أسئلة ربما تقع في الخاطر عفوا، وقد يبدو الحديث عنها مبالغة، أو بحثا عن صعوبات غير موجودة في الواقع، ولكنها تعرض للباحث حتما حين يقلب أية قضية على وجوهها المختلفة، ومن ثم فتحديد ما يراد بهذه الألفاظ ليس مفيدا فحسب، وإنما ضرورى للالتقاء عند مفهوم محدد يقل معه الخلاف، وتدق المناهج عند التطبيق.

● العلاقة:

من وجهة نظر الأدب المقارن فإن كلمة «علاقة» تعنى اتصالا بين كاتبين، أو أديين، عن طريق اللقاء، أو تبادل الرسائل، أو قراءة أحدهما مؤلفات الآخر، أو التقاط أفكاره بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، مما يدخل في مجال اهتمامات الأدب المقارن ولكن، ماذا عن التشابه في الأفكار حين لا يجيء وليد قراءة أو استعارة، هل يدخل في مفهوم العلاقة أم يبقى خارجا عنها؟ وتعبير أدق هل يصلح موضعا لدراسة مقارنة؟. في أدبنا العربى - مثلا - تناول توفيق الحكيم بفنه المبدع أسطورة بجماليون، وكان في ذلك مسبوقا بالأديب الانجليزى الساخر برناردشو، ومتأثرا به، ولا حاجة بنا إلى البحث عن أوجه العلاقة بين الكاتبين، أو البرهنة على أن الأول تأثر بالثانى، لأن توفيق الحكيم نفسه يعترف بهذا التأثير.

يقول في مقدمة مسرحيته بجماليون: «قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعل أول من كشف لى عن جمالها تلك اللوحة الزيتية «بجماليون وجالاتيا» المعروضة في متحف اللوفر. ومرت الأيام.. وكدت أنسى قصة اليونان حتى ذكرنى بها برناردشو يوم عُرضت مسرحية بجماليون في شريط من أشرطة السينما».

والعلاقة هنا لا تعنى أن طريقهما كان واحدا عبر العمل الأدبي كله، رغم أن الموضوع واحد، ومستوحى من الأسطورة الإغريقية، وأن كليهما عالجه في قالب مسرحي، وقدم لنا خلاله آراءه الخاصة في قضايا معينة، لأنها بعد هذا يفترقان إلى غير لقاء. كان برناردشو مفكرا فعالج في طرافة وعمق، وبراعة مسرحية، مشكلة الطبقيّة في المجتمع البريطاني، وكان توفيق الحكيم فنانا فعالج قضية الصراع بين مثالية الفن وواقع الحياة، واحتفظ بروعة الأسطورة التي تجمع بين البشر والآلهة، وبين الفن والخيال، وكانت عبارته فيها شاعرة، تفيض رقة وتشع جمالا.

وتأثرت «جماعة الديوان»، وهي الحركة التي اضطلعت بدور التجديد في النقد العربي الحديث، بالأفكار الأوربية بعامة، وبالرومانسية الإنجليزية على نحو خاص، واعترف عباس العقاد، أحد الثلاثة الذين قامت عليهم، بهذا التأثير، وفرق في أستاذية قادرة بينه وبين التقليد، يقول:

«... وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أو غلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطلّيان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد. وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا في أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت، ويشيدون بذكره ويقروونه ويعيدون قراءته يوم كان

هازلت مهملا في وطنه مكروها من عامة قومه، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين في الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقارنون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفي أثناء ذلك، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتمييز».

«والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هي لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة... إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقه في الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هي التي تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدي بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه»^(١).

وقد نفع على تشابه في الإبداع بين كاتبين دون أن نملك دليلا على أن بينهما علاقة ما، على نحو ما نجد بين نجيب محفوظ والكاتب الإيطالي فاسكو براتوليني. لقد نشر الكاتب المصري ثلاثيته الشهيرة: «بين القصرين وقصر الشوق والسكرية» بين أعوام ١٩٥٥ و ١٩٦٠، وأصدر الكاتب الإيطالي جزئين من ثلاثيته له في الفترة نفسها، وهما «متلو Metilo» عام ١٩٥٥ و«التبذير» عام ١٩٥٩، ومن يتتبع حياة الكاتبين وإبداعهما يجد بينهما الكثير من ألوان اللقاء والمشايات: ولد نجيب محفوظ عام ١٩١٢، وبعده بعام جاء الأديب الإيطالي إلى الحياة، أي في سنة ١٩١٣، وكلاهما روائي وقصاص واسع الشهرة، بدأ حياة متواضعة، وبلغ بالقلم وحده مجدا خالدا، وكلاهما اهتم بتسجيل جوانب النضال في بلده خلال فترة معينة من حياته، وإن تباينت صور النضال عند كل منهما، تبعا لاختلاف آرائهما السياسية والاجتماعية. لقد اهتم كلاهما بوصف البيئات الشعبية، وعمادها البرجوازية الصغيرة، ودنيا الطبقة الوسطى، يجدان بساطتها، ويصوران نوازعها وتطلعاتها،

(١) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ١٨٩، ١٩٠، طبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨١.

ويحللان نفسية أبنائها، وجاء تعبيرهما عنها بالغ الدقة والشفافية، وحقق الفن الروائى على يديهما أقصى ما بلغه من تطوّر.

صوّر نجيب محفوظ في ثلاثيته كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار البريطانى خلال هذا القرن، ورسم براتولينى صورة أخاذة لنضال العمال في إيطاليا منذ أواخر القرن التاسع عشر حين انتشرت الماركسية، وتجمعت الطبقة العاملة من أجل حركة نقابية، يتكتلون وراءها، تدفع عنهم الضيم، وتحميهم من المظالم، وترد عن وطنهم الفاشية الزاحفة والمدمّرة لروح الأمة والإنسان. وكانت القاهرة الشعبية مسرح الأحداث في ثلاثية نجيب محفوظ، واتخذ الكاتب الإيطالى من أحياء العمال في البندقية مسرحاً لأبطاله. ومع هذا، ورغم نقاط اللقاء والتشابه بينهما، لا يمكن الظن بأن أحدهما تأثر بالآخر، فهما في سن متقاربة، وصدرت أعمالهما في الوقت نفسه تقريباً، وليس وراءهما ثالث أفاد منه كلاهما.

مثل هذه العلاقات التى تنهض على مجرد تشابه ليست له أصول تاريخية، ولا يمكن البرهنة عليها، هل تدخل في نطاق الأدب المقارن؟ إن عمومية التعريف تجعل ذلك ممكناً، ولكن وجهة النظر تختلف بازائه واقعا.

المدرسة الفرنسية المحافظة ترى مثل هذا التشابه لا يدخل في نطاق «العلاقات»، ومثله ليس من الأدب المقارن في شىء، ويتعارض مع تعريفه، ويجب أن يستبعد منذ البدء وإذا كان كاريه يعرّف الأدب المقارن بأنه «فرع من التاريخ»، أصبح من المستحيل أن نجعل التاريخ يعنى بأشياء لا صلة لها بالتاريخ. إلا أن الناقد الأمريكى وِلْك، والمدرسة الأمريكية بوجه عام، يستخدم لتعريف العلم صيغة فضفاضة على نحو ما رأينا، ومؤداها أن الأدب المقارن لا يدرس العلاقات، وإنما الأدب بوجه عام حين تتجاوز الدراسة الحدود القومية له، ومن ثم فإن مثل هذا التشابه يدخل في نطاق اهتمامات الأدب المقارن، ويصبح جديراً بالبحث والدراسة.

إن دراسة تُخصّص لتأثير المسرح الفرنسى في مسرح شوقي موضوع يدخل في نطاق الأدب المقارن دون شك، لأنه يمكن توثيقه ويجيء التوثيق منهجياً ودقيقاً، وذلك بالبرهنة على أن شوقي قرأ المسرح الفرنسى، وعرف روائعه، والمقارنة بين

٢٠١

النصوص المشتركة، والأفكار المتلاقية، متفقة أو متناقضة، يمكن تفسيرها حين نخطط للقضية تاريخياً.

ولكن الأمر يتسع للتفكير في ألوان أخرى من العلاقات ليست بمثل هذا الوضوح، ولا يمكن البرهنة عليها بمثل هذه السهولة. مثلاً: بدا لي في قراءاتي أن ثمة ألواناً من التشابه واضحة في الروايات الأولى لإحسان عبد القدوس والروايات الأولى للكاتبة الفرنسية فرنسواز ساجان، ألوان من الشبه تسترعى الاهتمام، ويمكن تفسيرها بتشابه المزاج، أو الدوافع، أو تقارب الفهم للقضايا العاطفية، مما يؤدي إلى نتائج يمكن المقارنة بينها إلى حد ما، دون أن يعنى ذلك ضرورة، ولو أنه يمكن أيضاً، أن إحسان عبد القدوس قرأ ساجان أو عرف أدبها جيداً.

هل مثل هذه العلاقات التي تقوم على مجرد الموازنة، ولا أساس لها من الوجهة التاريخية تنتمي إلى الأدب المقارن؟

إن المقارنة الفرنسية التقليدية تصر في تعريفها للعلم على علاقة سببية، سواء أكانت مؤثرة أو متأثرة، وبالتالي تستبعد ما عداها لأنها مناقضة لمصطلح العلم نفسه، وهو قيد يصطدم مع اتجاهات أخرى لا تجعل من السببية شرطاً، وبخاصة علماء المقارنة الأمريكية، إذ يفهمون منها دراسة العلاقات بعامة، وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم الصيغة الفضفاضة التي استخدمها ولك في تعريفه للأدب المقارن، فهم لا يشترطون السببية، وإنما يتركون الأمر مطلقاً، وحتى هذه تحتاج إلى شيء من الإيضاح.

● العلاقة السببية:

إذا سئل الرجل العادي عن السبب قال إنه الشيء الذي يحدث شيئاً آخر، أي أن الكلمة في مدلولها تعنى إحداث ظاهرة لظاهرة أخرى، فالمطر يؤدي إلى نمو النبات، والحمى تفضى إلى ارتفاع درجة الحرارة، وتضم اللغة عدداً هائلاً من الأفعال والصيغ التي تدل على انتقال التأثير من شخص إلى آخر. وتنطوي الفكرة العامة عن السببية على المعنيين التاليين:

● السبب يسبق النتيجة في وجودها.

● وهو الذى ينتجها أو يؤدى إليها.

. وقد عرف الفيلسوف الإنجليزى جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) السبب على النحو الذى يفهمه الرجل العادى، فقال: «إن السبب هو الذى يحدث شيئا آخر، والنتيجة هى التى ترجع بدايتها إلى شيء آخر».

غير أن السببية مرت بمراحل عديدة من الفكر البدائى حتى وقتنا الحاضر، وأخذت طوابع مختلفة لدى الفلاسفة والعلماء والرياضيين ورجال الدين، وليس هنا مجال تتبع هذا التطور فى مراحلها العديدة، وجوانبه المختلفة، وإنما سنكتفى بمفهومها العلمى كما يراه فلاسفة العصر الحديث.

ساهم الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) فى تطوير معنى السببية وفى التمهيد لنشأة فكرة علمية عن السبب، فبدأ بإنكار وجود قوة تربط النتيجة بالسبب ضرورة، ورأى أن ما يبدو لنا من وجود علاقة ضرورية بين الحوادث يمكن تفسيره بأننا نلاحظ تتابع حادثين فى عدة حالات خاصة، فيغلب على ظننا أنه تتابع ضرورى، وأن أحدهما يوجد الآخر، مع أن الفكرة الجوهرية فى العلاقة السببية ليست إنتاج إحدى الظواهر لأخرى على نحو ضرورى وإنما هى فكرة التتابع الزمنى فقط، فإذا ألفنا أن الظاهرة «ب» تتبع دائما الظاهرة «أ» قلنا إن «أ» هى السبب فى وجود «ب».

ودرس ستيوارت ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) العلاقة السببية، وتابع اطراد الظواهر فى مجرى الطبيعة، وفرق بين نوعين منه: اطراد بين ظواهر تجبىء مقترنة فى الوجود، واطراد بين أخرى تجبىء متتابعة، ويستخدم الأول فى تصنيف الأنواع والفصائل الطبيعية، وأما الثانى فيعتمد على قانون السببية العام، وهو الذى يقضى بأن لكل ظاهرة سببا، وأن نفس السبب يؤدى إلى نفس النتيجة، وأنه سابق عليها، ومن ثم عرّف السبب بأنه «المجموعة الكاملة لجميع الشروط الإيجابية والسلبية، وكل أنواع الظروف التى متى تحققت ترتبت عليها النتيجة بصفة مطردة».

هذا التعريف يعنى أننا لا نرجع العلاقة السببية إلى مجرد التتابع فى الزمن،

٢٠٣

وبالتالى لا نقول بأن الليل سبب في وجود النهار، لأن السبب الحقيقى هنا وجود الشمس، وهو شرط إيجابى، وعدم وجود شىء مظلم يججب ضوءها عن الأرض وهو شرط سلبى، وإذن فمعنى الشرط السلبى عدم وجود ما يضاد السبب، كأن لا يكون هناك حائل يمنع سقوط الأجسام نحو الأرض. ومن هنا تبدو التفرقة واضحة بين التابع السببى والتتابع غير السببى، ففى الأول تكون المقدمة ضرورية، أى غير متوقفة على شرط سابق. كوجود الشمس فى مثال الليل والنهار، وفى الثانى تكون المقدمة متوقفة على شرط، وحينئذ لا يمكن أن تكون سببا، ولذا لم يكن الليل سببا فى النهار، لأنه يتوقف مثله على موقع أحد جزئى الأرض من الشمس.

وإلى ستيوارت ميل يرجع الفضل فى تحرير العلاقة السببية من فكرة الإيجاد التى تعبر عن إرادة إنسانية أو إلهية، لأنه أول من عرّف السبب بأنه مجموعة من الشروط أو الظروف الطبيعية التى تسبق أو تصحب ظاهرة معينة، ومجموعة هذه الشروط هى التى يطلق عليها العلماء اسم السبب^(٢).

تمثل السببية فى معنى العلاقات التى وردت فى تعريف الأدب المقارن حجر الزاوية عند المدرسة التقليدية الفرنسية، ومن احتذى نهجها فى بقية البلاد الأخرى، وينبغى أن نفهم أن المصطلح نفسه ليس محببا إلى النقاد ومؤرخى الأدب لأنهم يرون أن الإبداع فى جوهره سر، وأن لحظة الخلق الفنى لا تخضع لسبب، والحديث عن أسباب محتملة له تفسير ما لا تفسير له. ولكن هذه الاستحالة وهذا الجهد الضائع يبدو واضحا إذا فهمنا من السببية فى العملية الإبداعية البحث عن الجرثومة التى تندفق عنها، أو الغاية التى تخضع لها، والمقارن لا يستهدف هذه أو تلك لأن كليهما ينتمى إلى عالم الدراسات الجمالية وليس من غايات الأدب المقارن أن يصل إلى هناك، أو يبحث عن أصل الفن، حين يتحدث عن السببية.

(٢) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى الكتاب القيم الذى ألفه أستاذنا العالم الجليل المرحوم الدكتور محمود قاسم: المنطق الحديث ومناهج البحث، ط٦، ص ٢٣٦ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.

ولكن السببية لها تفسيرات أخرى من بينها التفسير المدرسى، وقليلًا ما يذكره الباحثون، وهو يفرق بين السبب الرئيسي، أو العلة الأولى بتعبيرهم، *La Cause première*، ويمثله المؤلف في حالتنا هذه، والسبب الأداة، *La Cause Instrumentale*، ويراد به ما هو شرط لإحداث أثر العلة الفاعلة، كالقلم الذى نكتب به، واليد التى هى أداة التنفيذ للإرادة العاقلة، ويشير في حالتنا هذه إلى الأداة المستخدمة فى الإبداع، وفيه يجد الأدب المقارن، والأدب بعامة، ما يطمح إليه من العون والتفسير، وإذن فنحن نعى السبب الأداة حين نتحدث عن الفن.

وفى ضوء وجهة النظر هذه ليس ثمة شك فى أن هناك أسبابا ظاهرة يمكن استنتاجها بسهولة واضحة، مثلا: كتب فولتير «أميرة نبرة» بتكليف من أنتوانيت مركيزة بومبادو (١٧٢١ - ١٧٦٤) محظية ملك فرنسا لويس الخامس عشر، وإذن فمن المبالغة أن ننكر هذه العلاقة والتفكير فى أن الرغبة التى عبرت عنها هذه السيدة كانت سببا كافيا لكى يولد هذا العمل الأدبى، ولكن مادة العمل نفسها كتبها فولتير، ومثله فى هذه الحالة مثل فنان يرسم لوحة نظير مبلغ وعد به، أو شاعر يصوغ قصيدة مقابل عطاء يتلقاه، ومع أن المال هنا دافع وسبب وراء عملية الإبداع لكن لا يمكن القول أنه كان سببا فى صنع اللوحة، أو إنشاد القصيدة، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن مركيزة بومبادو، فهى لم تفرض على فولتير موضوعه، ولا النوع الأدبى الذى كتب فيه، ولا نماذج تعبيره، أو صور بيانه، أو موسيقا شعره، أو المعنى الذى ألبسه صورته، وقبل ذلك كله لم تكن هى التى جعلت من فولتير شاعرا. نعم إنها فرضت عليه إرادة أن يكتب لها، فأقدم معه مجموعة غير محدّدة من المحاولات، ومن الشكوك البلاطية، ومن المنوعات، إلى جانب الرغبة فى التقاط رضاها، وكل هذه الأشياء أثّرت بالضرورة فى تكوين العمل، وكل ذلك سبب على النحو الذى أوضحناه، وهو السبب الأداة.

ومهما يكن فإن فكرة السببية ليست جديدة تماما فى دراسات الأدب، فنحن فى الأدب المقارن نتحدث باستمرار عن نتائج تأثير ما، والنتيجة وليدة تأثير، والتأثير يفترض وجود سبب سابق، وحين نقبل إمكانية الارتباط السببى فى الأدب، بأى مفهوم، يبقى علينا أن نظهر واقعه فى العلاقات الأدبية الدولية، وأنه أكثر وضوحا وضرورة فى الدراسات المقارنة.

يمكن أن ندرك بسهولة دور التأثير المباشر، أو حتى غير المباشر، كسبب أداة في تكوين العمل الأدبي، غير أن الأبحاث التي تدرس هذا العمل في سوابقه ومصادره لا تمثل بدهاة النموذج الوحيد للمقارنات الأدبية، لأن هذه تهتم أيضا تقليديا، ودون معارضة جديرة بالاعتبار، بدراسة موضوعات في مجلتها، كالموجات الأدبية، والطوايع الأسلوبية، والشخصيات والنماذج الأدبية، وغيرها.

يمكن، ويجب أيضا، أن ندرس الرومانسية الأوروبية في امتدادها، ومصرع الحسين، أو المقدمات الطللية، أو بناء الموشحة، في الآداب الإسلامية، عربية وتركية وفارسية، وأوردية، أو شعر الليل، أو الموت، في الأدب الغربي، أو صورة عنتره في الأدب العربي والآداب الإفريقية، أو دون جوان في المسرح الأوربي، وكلها موضوعات تدخل في مجالات الأدب المقارن.

ويظل السؤال واردا: هل تخضع مثل هذه الظواهر في دراستنا لها لمفهوم العلاقة السببية كما يفهمها الأدب المقارن؟

ربما كانت العلاقة السببية في الأمثلة التي أشرنا إليها غير واضحة، ولكن ذلك لا يعنى أنها أقل تأكيدا، وأية دراسة في الرومانسية الأوروبية، كما يفهمها الأدب المقارن، ليست مجرد مجموعة من الأبحاث المركزة واحدا وراء الآخر، عن الرومانسية الألمانية والإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية، وغيرها. ومثل هذا اللون من الدراسات قد يوجد، وليس عديم الفائدة، ولكنه لا يتصل بمفهوم الأدب المقارن. وإذا أردنا أن ندخلها في مجال هذا العلم كان علينا أن نأخذ خلاصة نتائج هذه الدراسات الموجزة، وأن نميز العناصر الجوهرية المشتركة بينها، والتي تشكل مادة تركيبها وعمقها التاريخي والثقافي، عن العناصر الذاتية الأخرى، غير الجوهرية، في تنافرها وتنوعها، لنحدد الملامح القومية لكل واحدة من جانب، ولنقع على الوحدة التي تصدر عنها من جانب آخر، وافترض هذه الوحدة، والوقوع عليها وعرضها، وتفسيرها، وتحليلها، وبيان خصائصها، يمثل المادة الأولى للمقارن.

وينبغي أن يكون واضحا أن تفسير هذه الوحدة ليس ممكنا على الدوام، ويحدث أحيانا أن ينسى الباحث تماما تفسير الوقائع التي يكتشفها، ويقنع بوضعها تحت عناوين جذابة، ويصنفها تصنيفا مناسبا، ولكنه لا يشير إلى ما بين وقائعها من

اتصال أو تبادل أو علاقات رغم أن بعض الوقائع تومئ إلى مظهرين أدبيين مختلفين يقدمان بعض نقاط التوافق، وتشئ بأن وراء الفكرة الخفاقة في كل منها علاقة بالضرورة، وأن من الممكن تفسير أحدهما في ضوء الأخرى، أو تفسيرهما معا بواسطة مصدر مشترك لهما معا.

مثلا يعرف تاريخ الأدب الأوربي حركة أدبية شغلت القرن السابع عشر الميلادي وعمت مختلف البلاد الأوربية، وجاءت كلها في وقت واحد تقريبا، وتتفق في الجوهر والغاية، واتجهت كلها، مع ظلال محلية في كل واحدة، إلى العناية بالأسلوب أولا، فهي تؤثر التعبير الأنيق، والجملة المصقولة، والاستعارة الغريبة، واللفظ النادر، والألوان الفاضحة، والزخارف الفاقعة، والصور الداخلية، وأغرمت بالبديع، وحملت في إسبانيا اسم نزعة التصنع Culteranismo، وقد تنسب إلى الشاعر القرطبي جونجرة، وكان من كبار أعلامها، وعُرفت في فرنسا باسم أدب الخذلقة Précieux وفي إنجلترا باسم أدب التألق Euphuisme، وفي ألمانيا باسم أدب التكلف Manierme، وما بين هذه الحركات من تشابه يدعو، إن لم نقل يوجب، إلى المقارنة بينها، والمقارنة يمكن أن تكون في الأسلوب، أو التاريخ، أو الموضوعات، ولو أن من الصعب دراستها من حيث أنواعها الأدبية، لا تساع الحركة، وضخامة التفاصيل التي تعرض لنا، والظلال المحلية التي علينا أن نأخذها في الحسبان، وعدد الكتاب والمؤلفين الذين يجب أن ندرسهم، ولكل واحد شخصيته وذاتيته وثقافته وهويته ومشكلاته، واتساع مساحته، مما يحول دون أن نبذل جهدا في الإشارة إلى سببية كل جانب، ونوعية كل نموذج، ويجعل ذلك غير مفيد، ولكن ذلك لا يقلل من فهمنا للقضية لأن كل هذه المشابهات تفترض علاقة، وهذه العلاقة على النحو الذي نستطيع أن نراها به، أو نتصورها، هي التبعية المشتركة لسلسلة من الأفكار المشتركة، والأدب العام كما يفهمه فان تيجيم من مهامته الأساسية أن يحصى أكبر عدد ممكن من الأعمال الأدبية التي تومئ إلى وجود مشابهات مسلّم بها في بلاد مختلفة، حتى في الحالات التي يجب أن نستبعد فيها افتراض التأثير، وأن نحاول تفسير هذه المشابهات بردها إلى تأثير أسباب مشتركة.

يمكن أن يقال الشيء نفسه عن موضوعات أكثر شيوعا كشعر الليل، أو نموذج

دون جوان وأشرنا إليهما من قبل، والموضوع الأول، وموضوعات أخرى كثيرة شبيهة به ذو طابع عالمي في الحقيقة، ويشكل جانبا من تيار أدبي شاع في فترة ما قبل الرومانسية، ويجب أن ننظر إليه في ضوء الأفكار والمناهج التي ندرس بها موجات الفكر أو التيارات الأدبية.

وفيا يتصل بالموضوع الثاني، وهو دون جوان، نحن بصدد دراسة تغطي مساحة بعيدة في الزمان، وتمتد إلى مجموعة من الشعوب، ويطلق على مثلها في البحث المقارن اسم الدراسة الأفقية، وفيها يواجه الباحث انصرام قرون كثيرة، وعصور متباينة، تبدأ أصلا بالسوابق الممكنة التي امتاحها تيرسو دي مولينا إلى آخر صدى للنموذج الذي خلقه حتى أيامنا هذه، ودراسة من هذا الطراز يجب أن تكون بالضرورة رحلة مضنية، عبر أربعة قرون من الأدب العالمي، ومن ثم فإن دراسة الموضوع يجب أن تنهض على نظرة مجملة وحسنية أكثر منها على دراسة تعمقية وتفسيرية.

واضح إذن أنه توجد علاقة سببية بين هذين الظواهر، وأن هذه العلاقة تحكم كل تاريخ الموضوع. وكل ما هنالك أننا عندما نبتعد عن دراسة التأثيرات ونسلك طريق إشعاعات المبتدعات والمناخ، لكي نصل إلى الصور الأدبية المستمرة، باعتبارها تقريبا كائنا يخضع للتطور، فإن اهتمام المقارنة يتضاعف تدريجيا بما هو مختلف وجديد، وكان قبل ذلك يتركز فيها هو متشابه ومشترك، ويمضي في الوقت نفسه من المنعزل إلى الشائع، ومن المؤكد إلى الممكن، وأخيرا يضم مشكلات التعاقب، وهي من خصائص بحوث التأثيرات الفردية إلى مشكلات الاقتران، وهي من ملامح دراسة الموضوعات العامة والموجات، ليصل إلى جوهر الدراسة: دراسة الموضوعات التقليدية والشخصيات، حيث التعاقب والاقتران أقل أهمية من تعدد ألوان التناول التي خضع لها الموضوع واختلافها.

بقي أن نقرر أنه لا بد أن نأخذ في الحسبان أن كل واحد من هذه النماذج الأدبية المقارنة له ظروفه الذاتية بالضرورة، ويحتاج إلى شروط خاصة، ويسلك طرقا مختلفة إلى حد بعيد، في الظاهر على الأقل، ويأخذ على يد كل أديب، وفي كل بيئة، ظلالا مختلفة، ومن ثم فإن مفهوم السببية يصبح في كل مرة أقل وضوحا، وحتى

يبدو لنا ظاهراً أنه غير مفيد، وقد تصبح دراسة مثل هذه الموضوعات والشخصيات في أيدي باحثين آخرين، فضلهم فوق الاختلاف والمناقشة، ولكنهم يختارون بأنفسهم غايات محدّدة، وحتى بالغة التواضع، مجرد إحصاءات أدبية، دون تفسير لمجملها، ودون إمكانية تتبّع أصلها، وبلا إشارة لأهميتها المتوقعة.

* * *

لنفترض أن كل شيء كان على النحو الذي ذكرناه، وأن ثمة علاقة سببية مؤثرة حقاً توجد بين كل عمليتين أو نموذجين، أو تطورين لموضوع أدبي معين، لماذا نقرر أن هذه العلاقة حاسمة، وضرورية، فيما يتصل بالأدب المقارن، ونستبعد أية إمكانية أخرى في مجال البحث؟

فإذا قلنا مثلاً إن شعر الأطلال الأوربي يمكن تناوله على أنه نموذج لأدباء ما قبل الرومانسية - حتى لو استحال جمع الوقائع التاريخية - وانطلاقاً من هذا الفرض يمكن أن نقول إن كل المظاهر التي من هذا النوع تنتمي إلى العصر الثقافي ذاته، وبينها نفس العلاقة، وليس مهماً أن نعرف ما إذا كان من الضروري أن نبحث عنها، وأن من الممكن تحديدها في كل حالة، لأن ما يهم هو أن الأدب المقارن أصبح يعني بها منذ أن بدا ممكناً أن تكون هذه العلاقة سببية. والنتيجة أننا مضطرون، في الحقيقة، إلى العمل غالباً، والشك يراودنا، دون أن نعرف كل الطرق التي نتحرك عليها. وفي هذه الحالة، فإن الموازنات التي نمضي في جمعها، وتخزينها، دون أن نحدد الصلة المستقبلية بينها، تمثل الأحجار ولماً تتشكل، وربما تسمح لنا فيما بعد حين تتكامل بإعادة بناء الأحداث والوقائع، وارتياذ طرق التأثيرات المتعددة والغامضة، والموجات، والأفكار، والقراءات، وباختصار تلك العلاقات السببية التي تفلت من بين أيدينا في لحظة البداية.

إن ظاهرة التغني شعرياً بالأطلال، اندرست تماماً أو لماً تزل قائمة، فن عربي قديم، وظل حياً حتى آخر لحظة من أيامنا هذه، والفرق بين التقليدي منه والمحدث، وهذا يعود إلى العصر العباسي الأول، أن وقوف الجاهليين بالأطلال كان عاطفياً محضاً، وتغنياً عن وفاء الشاعر لحبيبته، أو في الأعم الأغلب حنين إلى المكان وارتباط به، مأهولاً بسكانه، وليس مجرد بناء أو جماد، على حين أن المحدث منه يعبر

فيه الشاعر عن نواح تتصل بالجماعة وترتبط بالتاريخ، ويتغنى بأبجاء سلفت، وحضارة اندثرت، ويستخرج من كل ذلك العبرة والعظة. ولدنا من هذا سينية البحترى فى وقوفه بإيوان كسرى، وسينية شوقى فى وصف آثار الأندلس ومصر القديمة.

وهذا اللون من الأدب انتقل إلى الأدب الفارسى بلونيه، أطلالا تقليدية تحيى فى مقدمة القصيدة، أو محدثة تتغنى بروائع الآثار، وتستلهم العظمة من تراث الأقدمين. ونجد النوع الثانى فى الشعر الأوربى أيضا، فى أواخر عصر النهضة، عند الشاعر الإشبلى فرناندو هريرا (١٥٣٤ - ١٥٩٧) ورودريجو كارو الإشبانى (١٥٧٤ - ١٦٤٧) صاحب قصيدة «أطلال إتاليكاس»، والشاعر الفرنسى بليه جواكيم (١٥٢٢ - ١٥٦٠) وعبر عن مشاعره وأحزانه أمام عظمة روما التى هوت فى قصائد بليغة تحمل عنوان: «آثار روما»، وليس لأى منهم صلة فيما أعلم بما كتبه فيما بعد المستشرق الفرنسى قسطنطين فولينى (١٧٥٧ - ١٨٢٠) والذى زار مصر ووقف طويلا، متأملا ومعجبا، أمام آثارها، ودراسة تلتقط وجهات النظر والأفكار والصور التى يوردها كارو الإشبانى وفولينى الفرنسى، مستقلين أحدهما عن الآخر يمكن أن تقودنا إلى البرهنة على مشابهة ما، وسوف يكون الأمر مفاجأة لنا. ولقد قلنا من قريب إن العلاقة السببية ليست مرئية دائما، ويمكن أن نقرر فى شىء من الاطمئنان أن مسافة ضيقة للغاية فحسب تحول دون اعتبار دراسة المشابهات التى تحيى صدفة بين أدبيين، كالذى بين الشاعر الإشبانى كارو والأديب الفرنسى فولينى، من مجالات الأدب المقارن، وقد تنتهى بنا إلى ما نبحث عنه، وإذن فوجود العلاقة السببية لا ينبغى أن يكون على الدوام شرطا عائقا، وفرضا مبدئيا لا محيص عنه.

● ألوان من العلاقات:

يمكن أن نأخذ فى الاعتبار ألوانا ثلاثة من العلاقات التى تهتم بها المقارنة الأدبية، وهى:

- علاقة اتصال وهى مباشرة.
- علاقة تداخل، أو تسرب، وهى خفية غير ملموسة.

● علاقة شيوع أو تداول، أو رواج، ويجيء الجزم بها عن طريق انتشارها بقدر لا يمكن معه إنكار أثرها.

ومصدر هذا التقسيم أن العلاقة يمكن أن تعود إلى صلة أدبية فردية، أو إلى تداخل بين الحركات والأفكار المتعددة، وأخيرا قد تحدث عن موضوع متداول على امتداد العصور وبين مختلف الآداب. وهذه المساحات التي تحدد مجال الدراسات المقارنة يمكن أن تجيء تحت أسماء أخرى، وتأخذ الموقف نفسه واقعا.

فالعلاقات الاتصال تفترض واقعا وجود نوع من المقارنة، وطرفاها أدبان يشترط فيهما أن ينتميا إلى قوميتين مختلفتين لغة، أى أن العلاقة تحدث في هذه الحالة عن أدب يتجاوز حدوده القومية، أو إذا أردت يمكن أن نتحدث عن مصادر وتأثيرات.

وعلاقات التداخل غايتها الظواهر التي تتداخل أو تتوافق، وتنتمى إلى عصر محدد، وإلى عدد من البلدان في الوقت نفسه، ويمكن أن نطلق على دراستها الاسم الذى تنطوى تحته هذه المجموعة، ويميزها عن غيرها، فيقال الأدب الإسلامى، أى الذى يشمل أدب عدد من البلاد الإسلامية المختلفة اللغة فيما بينها، كالأدب العربى والتركى، والفارسى، أو الأدب الأوروبى أو الأغريقى، أو الآسيوى، وغيرها.

أما علاقات الشيوع فتتميز بأنها تتجاهل الحدود التاريخية، إلى جانب تجاهلها الحدود اللغوية والقومية، لأن دراسة موضوع ما، أو تطور شخصية مسرحية محددة، يمكن أن يتسع لقرون كثيرة، في آداب عديدة، مما يمكن أن يدرس أيضا تحت عنوان الأدب العام، وسوف نعرض له فيما بعد.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن هذا التقسيم الجديد لا يحمل شيئا ثوريا، لأنه نفس ما نجرى عليه عادة، ونطبقه فعلا، وأشرنا إليه أكثر من مرة بطرق لا تكاد تختلف. وقد اقترح بيير مورو في عام ١٩٦٠ أن نمثل لما ندعوه بعلاقات الاتصال بخطوط رأسية، وعلاقات التداخل بخطوط أفقية، وطبيعى أن يمثل التقاطع بين الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية، في هذه الحالة، علاقات الشيوع. وإذن فنحن بصدد مصطلحات مختلفة، وهى أقل أهمية تطبيق على واقع واحد، وفيما يلى نعرض للفارق بينها.

● علاقات الاتصال :

تتطلب قضايا الأدب المقارن، بعامة، طرفين مختلفين، نقارن بينها بمفهوم العلم كما نعرض له هنا، ونفهم من علاقات الاتصال العلاقة الأدبية بين مؤلفين، أو عمليين، أو أكثر، يخضع أحدهما، أو هما معا في الوقت نفسه، لإمكانية الانتقال، أو العلاقة الشخصية الذاتية.

وطبقا لما ارتضاه فان تيجيم فإن علاقة الاتصال تتطلب مرسلا ومتلقيا ووسيطا. وهذا التحديد يفتح أمام البحث المقارن إمكانات واسعة جدا، من الأفق أن نشير إلى كل منها على حدة، وأن نصفها بقدر الاستطاعة والإمكان.

والتصنيف الأول الذي يعرض لنا يبيِّن نتيجة طبيعية للتمييز الذي يجب علينا أن نأخذه في الحسبان حين نقيم المقارنة بين أعمال أدبية حقا، وبين مقارنة أخرى أحد طرفيها عمل غير أدبي، ولكنه ينتج عملا أدبيا أو يؤثر فيه.

والنوع الثاني ما يمكن أن ندعوه بالوثائق المقارنة، ونحن معها، في الحقيقة، بإزاء نوع من المقارنة يستهدف البرهنة عن طريق الوثائق على وجود تبادل ثقافي حقيقي، وفكرة التوثيق هنا تشي بأن الشواهد التي سوف نعتمد عليها في البرهنة، لا تطلب لذاتها بوصفها عملا أدبيا، وإنما بوصفها وثائق فحسب، وهذه الشواهد يمكن أن تكون رحلات، أو قراءات، أو دراسة لغات، أو وسائط أخرى، وكل واحدة منها تستحق وقفة مستأنية، وسنعرض لها فيما بعد.

● علاقات التداخل :

ونعني بها العلاقات الأدبية العالمية حين لا يكون أحد طرفيها، أى لا المرسل ولا المتلقى، عملا أدبيا محددا، أو مؤلفا بالذات، بأن ندرس جنسا أدبيا معينا، كتأثير المقامة العربية في نشأة رواية الصعلكة في إسبانيا، وشاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتصور الطبقة الدنيا في المجتمع، وأول ما نعرف منها «حياة لثريو دى تورمس» لمؤلف مجهول، وفيها يتنقل البطل بين عدد من المهن

الحقيرة فيصير شحاذا وخادما ومتسردا، وسارقا وفاتكا، وسقاء ودلّالا، ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالي إن كانت خالصة له، أم خلية قسيس يباركها. وهو فن بلغ أوجه برواية «قزمان الفرجي»، تأليف الإشبيلي ماتيو أليمان، ونشرها في مجلدين عامي ١٥٩٩ و ١٦٠٢، وشاعت بعد ذلك في أنحاء أوروبا وأمريكا.

إجمالا يمكن أن نقول إن رواية الصعلكة جاءت وليدة تأثير المقامة العربية، فبين الفئتين ألوان من الشبه لا تجيء صدفة، إذ أن كلا منها حكاية على لسان المؤلف، يتكلم فيها بضمير المتكلم، ويروي وقائع كأنها حدثت له، ذات طابع هجائي، وفيها يسافر البطل على غير منهج، ويعيش حياة فقيرة بائسة، والشبه واضح بين حكايات أبي زيد السروجي في مقامات الحريري، وبين ألعيب «لثريو» في الرواية التي تحمل اسمه.

ومن الثابت الآن أن بعض حكايات الرواية الإسبانية تعود إلى أصول عربية، منها حكاية البيت الكتيب المظلم، ونصها الإسباني أن «لثريو» بطل الرواية خرج يشتري طعاما له وللنساء الذي كان يقيم عنده ثم يحكي: «فلذا بي أواجه فجأة بميت كان يحمله على محفة عند أسفل الشارع قسيسون وناس آخرون، فارتكبت على الجدار لأفسح لهم الطريق، وبعد مرور الجثمان، وبالقرب منه، جاءت امرأة، لا بد أنها كانت زوجته، متشحة بثياب الحداد وتصحبها نساء أخريات كثيرات، تبكي وتصرخ في شدة، وتقول: زوجي، وسيدي، إلى أين يحملونك؟ إلى المنزل الكتيب البائس، إلى المنزل المظلم كالكهف، إلى المنزل الذي لا طعام فيه ولا شراب. فلما سمعت هذه الكلمات ظننت أن الساء أطبقت على الأرض، وقلت: آواه، يالشقائي، إنهم يحملون هذا الميت إلى بيتنا».

فهذه الحكاية نلتقي بها في أكثر من مصدر عربي، فقد وردت في كتاب المحاسن والمساوي للبيهقي، المتوفى بعد عام ٣٢٠ هـ = ٩٣٢ م، ثم في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى ٣٥٦ هـ = ٩٦٧ م، وحدايق الأزاهر لأبي بكر محمد بن عاصم، المتوفى ٨٣٠ هـ = ١٤٢٦ م، والمستطرف في كل فن مستطرف للأبشيهي، المتوفى ٨٥٠ هـ = ١٤٤٦ م، وأصل الحكاية في العربية، ونصها في الكتاب الأخير: «وقال عثمان بن دراج الطفيلي: مّرت بنا جنازة يوما، ومعى ابني، ومع الجنازة امرأة

تبكي وتقول: الآن يذهبون بك إلى بيت لا فراش فيه، ولا غطاء ولا وطاء، ولا خبز ولا ماء. فقال: يا أبت، إلى بيتنا والله يذهبون».

حرّر مؤلف رواية «لثريو» المجهول روايته في النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي، ولا أستبعد أنه عرف العربية، فحتى هذا التاريخ لم يكن المسلمون الإسبان قد طردوا من وطنهم، وكانوا يحتفظون بلغتهم وثقافتهم، وقبل ذلك وبعده بحكاياتهم الشعبية، وأن لم تكن في أوج ازدهارها، ولكن حرصهم عليها كان شديدا، كرد فعل قوى أمام المظالم والاضطهاد والملاحقة التي تعرضوا لها في قسوة من الكنيسة والحكومة، وتمسكا منهم بشخصيتهم القومية في مواجهة محاولات تذويهم والقضاء على كياناتهم، فلا يبعد إذن أن يكون المؤلف قد قرأ الحكاية العربية في حداثى الأزاهر، على الأقل، ومؤلفه أندلسي.

وعلى أية حال يبدو أن الحكاية كانت رائجة شعبيا في الأندلس، كحكايات أخرى كثيرة لما تدرس، وأنها أخذت طريقها إلى عقول الناس وقلوبهم وذواكرهم أيضا، وأنها وصلت الأندلس في زمن مبكر، مع كتاب الأغاني نفسه، ونعرف أن الخليفة الأندلسي الحكم الثاني حصل على النسخة الأولى منه، في حياة مؤلفه، ودفع له مكافأة كبيرة، وذلك قبل أن يتسيع الكتاب في المشرق موطن مؤلفه.

مارست رواية الصعلكة الإسبانية، ذات الأصول العربية، تأثيرا واسعا في مختلف الآداب الأوروبية، وكانت وراء نشأة هذه الفن، وقد ترجمت رواية «لثريو» بعد سنوات قليلة من طبعها، إلى الفرنسية عام ١٥٦٠، وإلى الإنجليزية عام ١٥٦٨، وإلى الفلمنكية عام ١٥٧٩، وإلى الإيطالية عام ١٦٠٨، وأقدم ترجمة ألمانية معروفة لها تعود إلى عام ١٦١٤ م، وترجمت أكثر من مرة في كل هذه اللغات، وتعددت طبعاتها على امتداد كل ما مضى من سنوات^(٣).

ويمكن أن ندرس أيضا، في هذا النطاق، موجة أدبية، أو شكلا من أشكال الفكر، أو عندما يتمثل الأدب مواد غير أدبية، مثل الوجودية وتأثيرها في الأدب العربي

(٣) ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوي إلى العربية أخيرا، ونشرها المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد عام ١٩٧٩ م.

الحديث، أو أدب الغرب الأمريكي، وساد في الولايات المتحدة حين عاد أدباؤها بأبصارهم إلى البلاد التي قدموا منها، يبحثون عن النضج الروحي والفكري، وتأثيره في الرواية الفرنسية أو الرحلة إلى مصر في الأدب الفرنسي، أو العالم الإسلامي كما رآه الرحالة الإسباني على بك العباسي^(٤)، أو إسبانيا نفسها كما رآها الكتاب الألمان، وقد يكون صدى مدرسة أدبية، أو عصر أدبي معين، كتأثير جماعة الثريا الفرنسية في إيطاليا. وعلى نحو ما في علاقة الاتصال فإن إمكانات الدرس هنا متنوعة، وتنمو بمقدار ما يحمله أحد طرفيها، أو كليهما، من تركيبات متنوعة.

ونلاحظ في علاقة التداخل، إلى جانب عمومية الأطراف التي أشرنا إليها، أن التواصل التاريخي ليس شرطا مسبقا فيها، وإنما يجيء نتيجة لدور العوامل نفسها، وإذا كان التأثير في علاقة الاتصال يحدث ولو بعدت المسافة بين الطرفين، ويجيء ولو بعد عدة قرون، ولو فصل بين الكاتبين المدرسين آلاف من المؤلفين، إلا أنه في علاقة التداخل يمثل، مع وجوده أحيانا، ظاهرة قليلة الحدوث، ولا تؤدي إلى نتائج ذات أهمية. ويجب أن نفهم المسافة بمعناها المزدوج، زمانا أو مكانا، أو إذا شئت في جانبيها التاريخي والجغرافي، ومن ثم يدخل معنا هنا أن ندرس التأثير الذي مارسه أدب ما على ثقافات بعيدة، كتأثير الأدب الفرنسي في الأدب الياباني، أو الأدب العربي في أدب أمريكا اللاتينية، أو الأدب الأندلسي، وقد استأصله الإسبان رسميا في مطلع القرن السادس عشر الميلادي، في شعر لوركا، وهو ينتمي إلى شعراء القرن العشرين، ويعرض لنا التأثير مع بعد في الزمن استثناء، وحين نلتقى به فنحن بصدد تأثير مباشر ضرورة.

قد تحدث علاقة تداخل بدون توافق تاريخي، كأن نتخيل مجموعة من الكتاب، أو جيلا من الشعراء، أو نوعا أدبيا معينا، تركت نفسها تتأثر فيما بينها، على الرغم من مرور الزمن من خلال جيل مضى، أو جماعة سبقت، أو نوع قديم. وعلينا أن نفهم التزامن في شيء من المرونة، وأن نأخذ في الاعتبار أن الأعمال الأدبية، وموجات الأفكار، تؤثر اليوم في الجمهور بسرعة، ويجب ألاّ نتخذ مقياسا نحكم به على الماضي. ذلك أن تسرب الأفكار، والاتصال عن طريق الكتب، كان يجري في

(٤) سنتناول رحلته بالدرس تفصيلا في كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن، وسوف يصدر قريبا.

الماضى على نحو أبسطاً كثيراً مما هو عليه اليوم، وأن عوامل الجمود والمحافظة، وغيبية الاهتمام بكل ما هو جديد، لعبت دوراً بالغ الأهمية في كبح جماح الآراء والأفكار والنماذج على نحو أبلغ فاعلية مما نتصور على أيامنا هذه. وحتى لو نحينا الزمن، ونحتاج إليه دائماً لتتعمق في حنايا أكبر عدد من القراء، فإن الصعوبات، وقلة الاتصال، تحول دون شيوع الأعمال المتميزة، ذات الأهمية الكبرى في الأدب العالمى، وهو ما يحدث غالباً فجوة تاريخية بين نشر كتاب مصدر، أو ظهور موجة، أو نموذج، وبين التقاط الوسط الأجنبى لها، مما يمكن أن يكون مفاجأة لنا.

علاقة التداخل ليس فيها أى طرف فردى، ودراسة مثل هذا النوع يمكن أن تتم عبر طريقين مختلفين، يتمثل الأول منها في تكثير سلسلة علاقات الاتصال، ما أمكن، وكذلك الخطط الخاصة بها أيضاً، حتى تحقق نتيجة البحث، بإضافة بسيطة، إلغاء ذاتية العوامل. ولناخذ لذلك مثلاً رواية الصعلكة في فرنسا كموضوع جاء وليد عدة موضوعات، الطرف الأول من القضية روايات إسبانية من هذا النوع، سلكت طريقها إلى فرنسا عن طريق الترجمة، مثل: «قزمان الفرجى» لماتيو أليمان (١٥٤٧ - بعد ١٦٠٩)، و«حياة السائس ماركوس دى أوبريجون»، لمؤلفها مرتينيث إسبينال (١٥٥١ - ١٦٣٤)، و«البوسكون» لكيبيدو (١٥٨٠ - ١٦٤٥)، وربما روايات أخرى جاءت بعدها. وفي أقصى الطرف المقابل نلتقى برواية الصعلكة الفرنسية، التى تأثرت بالإسبانية، ونفسك بأطراف هذا التأثير ونفكه إلى أجزائه، في أول رواية فرنسية من هذا اللون كتبها شارل سورل، وهى «تاريخ فرانسيسون الحقيقى الهازل»، ونشرها في باريس عام ١٦٢٢، ورواية لوساج، بعنوان «جيل بلا»، وظهرت في فرنسا عام ١٧٤٧، ورواية «موت الحب» من تأليف الكاتب جوتييه، وظهرت في باريس عام ١٦١٦ م.

وعندما نحلل عناصر التركيب نكون قد حصرنا علاقات التداخل في مجموعة من الأبحاث المتعددة، ذات علاقات مباشرة، وبعد أن نجتمع نتائج هذه الأبحاث الأخيرة يمكن أن نشرع في التجميع المنهجي، وبناء العمل، بتركيب ما حققناه تحليلاً، وبالطريقة نفسها يمكن أن نتصرف مع أى موضوع يقوم على علاقة تداخل. أما الطريق الثانى فيتمثل في رسم خطة عمل كاملة، ومفصلة ما أمكن، ونقسم

هذه الخطوة إلى فصول، وليس من الضروري أن تكون كذلك التي أشرنا إليها فيما سبق، ومع ذلك لا بأس من أن نتخذ من الموضوع نفسه، وهو رواية الصعلكة في فرنسا، مثلا نضربه. وخطة العمل الآن تتضمن المراحل التالية: تفسير الاهتمام برواية الصعلكة، والترجمات التي تمت لها، والتأثيرات التي أحدثتها وتقليدها، والتردد، وحرية المترجمين، والزيادة في النص أو اختصاره، والمشاعر والأفكار التي زيدت، والمحاولات التي تمت لإثراء الصورة، أو تعميق التأثيرات الساخرة، وهكذا.

ويفترض هذا المنهج معرفة مسبقة بالموضوع، دقيقة وواسعة للغاية، وإلا كنا كمن يرسم خطة في الهواء لا صلة لها بالواقع أو الأحداث وتفقد أهميتها في البحث. ويندر أن يلقي الباحث بنفسه في العمل دون هذه المعرفة، ولو أننا ننصح بذلك أحيانا، وساعتها سوف يكتشف أهميته فجأة، في الوقت الذي ينهض فيه بالبحث، ويحاول أن يجمع وثائقه من خلال قراءة جديدة له. ويبدو مؤكدا أننا إذا طبقنا خطة العمل مسبقا، معتمدين على معرفتنا الجيدة الواسعة بالموضوع، أو أنقذنا أنفسنا من مغبة الجهل بالقراءة المتكررة، فإن ذلك قد يحملنا إلى نتائج أبعد من التي قد يحملنا إليها المنهج الأول الذي أشرنا إليه من قبل.

ونشير على الباحث بمنهج مقارن جديد، أكثر خصوبة من مجرد المقارنة بين النصوص، لأن قراءة نصين للموازنة بينهما، واكتشاف ما بينهما من أوجه الاتفاق والاختلاف، عمل تروى أدبي خالص، لا يتطلب إمعان الفكر في التوافقات، ولا الوقوف عند العلاقات الخارجية، أو الأشياء الواضحة، وهي تعنى كثيرا، بلا شك، دون أن تكون كل شيء، إذ أنها تمثل الخطوة الأولى في دراسة الأدب المقارن، ولكنها مرحلة يجب أن نتجاوزها، لأنها مجرد اصطيات توافقات، ونعنى بلفظ «اصطياد» مدلوله فعلا، لأنها تقوم على الحدس والمغامرة، ولكن المرحلة التالية تتطلب أن نتجاوز التوافقات إلى الصدى نفسه، ودراسة رد الفعل عند مؤلفين أو أكثر يعالجان المشكلة نفسها، وبالتالي يسهل علينا أن نقيس أفكارهما وأسلوبهما عن طريق المقارنة بينهما.

وعندما نلتقط من المقامة العربية، والحكايات الشبيهة بها، وروايات الصعلكة في الإسبانية، وترجماتها وتقليدها الفرنسية، صورة الصعلوك، أو العرييد - مثلا -

وندرس المعاني والتفسيرات الممكنة لما أصابها من تغيير في ضوء اتجاهات كل مؤلف، وكل أدب قومي، تصبح إمكاناتنا أفضل لكي نتمق في تحديد أسلوب كل مؤلف وتقنيته، وإمكاناته وشخصيته. ولكي ندرس هذه الصورة على نحو مقارن ينقصنا أن ندركها سلفا، ولكي ندركها سلفا ينقصنا أن تكون لدينا نظرة كاملة ودقيقة عن مدى ما يمكن أن يبلغه البحث.

والصعوبة في القيمة الجديدة التي نضيفها على فكرة التأثير، أننا في دراسة علاقة الاتصال كنا بصدد تأثير واحد في مؤلف واحد، وأحيانا في عدد من المؤلفين، أو العكس، كأن نكون بصدد أنواع متعددة من التأثير تقع على مؤلف واحد في الوقت ذاته. وفي رواية الصعلكة الفرنسية، وما يجري نحوها، يمكن أن ندرك أن المقارنة قد تكون بين عدة تأثيرات ممكنة في عدد من المتلقين، متأكدين من ذلك على نحو ما، وأن النتيجة المطلوبة ليست تقييم دور كل تأثير منعزلا، وإنما الوقوف على معادل للجميع، غايته التعبير عن الاتجاهات العامة أو الأكثر أهمية في القليل، التي تضع يدنا على ما في رواية الصعلكة الفرنسية، في مجموعها، من اعتماد على الإسبانية، أو أخذ منها، تتيح لنا فهم المستوى الفكري للشعب الفرنسي إذ ذاك، بأفضل مما نستطيعه عن طريق روايات المقلدين فحسب. وهكذا نجد أنفسنا بصدد خلاصة مجموعة من التأثيرات، فردية ومتنوعة، وهو ما ندعوه علاقة تداخل، لأن من الأوفق أن نعطيها اسما خاصا يميزه عن مجرد التأثير الفردي، ولأنه أيضا، في كثير من الحالات، شيء لا يزال حتى اليوم أقل جلاء وأشد غموضا.

يمكن القول إن رواية الصعلكة من السهل نسبيا أن تبقى في نطاق قضية محدّدة بدقة، ولكننا نكتشف أحيانا ألوانا من المشابهات ذات طابع أشد عموما، وأكثر صعوبة في تبريرها. ولنأخذ لها مثلا نموذج الفلاح النبيل في مسرح الكاتب الفرنسي جان رينيار (١٦٥٥ - ١٧٠٩)، ففيه ملامح مألوفة، دون شك، في المسرح الإسباني الساخر بعامة، ومسرح الشاعر الإسباني روخاس ثوريا (١٦٠٧ - ١٦٤٨) على التحديد. ولكن، إذا لم تكن مسرحيات هذا الشاعر الإسباني مصدر الشاعر الفرنسي، ولا أي واحد من نبلاء الفلاحين فيها، فمن أين جاءت إذن؟ في هذه الحالة يمكن أن تكون ملاحظتهم قد تكونت من عناصر متجانسة،

يستحيل تحديدها، وأصابتها تطور بليغ، وتمثلها اللاحقون بعمق، ولم يبق لهم غير فكرة عرض نبل الفلاح فحسب.

ومثل هذه الحالة يمكن أن نجد لها نماذج شبيهة عند مؤلفين آخرين، وأية دراسة مقارنة للفلاح النبيل في المسرحين الفرنسي والإسباني في عصره الذهبي يجب أن تأخذ في الحسبان، إلى جانب حالات التقليد والتأثير المباشر وغير المباشر، شيوع الشخصية في الأدب، وشهرتها الواسعة، على نحو تصبح معه عالمية، مما يحرقها من التبعات السابقة في مصدرها الأول، ويمكن أن يكون المؤلفون الفرنسيون قد التقطوها من الهواء، إن صح التعبير، وليس ثمة ضرورة حينئذ أن نصعد بها حتى النموذج الأول. وهذا اللون من الأفكار والنماذج والصور التي تبلغ أوج شهرتها في المجال الثقافي، في عصر ما، دون أن يكون لها صاحب معروف أو مباشر، كثيرة جدا، وليس ممكنا أن ندير لها ظهرنا، ومن الطبيعي أن يحيط بها الأدب علما، وأن يأخذ في الحسبان ما هو سابح في الهواء، مما يعرفه الجميع، وهو ثابت ومقبول، ويبحث جاهدا كي يحقق ذاته، ويمضي إلى جمهوره المحتمل، عبر طريق أقل صعوبة ومقاومة.

وهذا التعايش الأدبي، والتلاقى في التبادل، مما ليس اقتراضا ولا استعارة، واحساس المؤلف القوى بكل ما هو سابح حوله، لون من التداخل أيضا، ويدخل في نطاق الأدب المقارن.

ثمة أكثر من تفسير لوجود فكرة ما، أو صورة جارية في عصر محدد، ليس لها صاحب معروف. لعلّ مردّ ذلك جهلنا، فموضوعات الشعر الغنائي - مثلا - تمضى عبر أدبين أو ثلاثة، دون أن نستطيع تحديد مسارها بسهولة، كما هو الحال في تأثير الموشحات الأندلسية في الشعر الأوربي، ولكن ذلك لا يعنى أننا لا نستطيع يوما الوصول إلى نقطة الانطلاق، وقد تعود الأدب المقارن على هذا اللون من المفاجآت، وعلى الرغم من عدم اليقين يمكن أن نلقى بفرض يقوم على وجود علاقة اتصال مباشرة. وهو نفس ما صنعه المستشرق الإسباني الكبير ميغيل أسين بلاثيوس (١٨٧١ - ١٩٤٥) في دراسته تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتى، حين وقع على ألوان من المشابهة بينها فألقى بفرضه في أن دانتى «استطاع

أن يفيد من القصص الإسلامي المتصل بأدب الآخرة، حتى بدون أن يعرف العربية، عن طريق الترجمة لها، شفوية أو مكتوبة، وهي تراجم نجهلها اليوم»، وأخذ يبرهن على نظريته بألوان من التوافق لا تأتى عفواً، ولقى معارضة عنيفة، وتحمل عنتاً شديداً، وبلغ الأمر بالمستشرق بيورجنا أن يقول: «إن قبول نظرية أسين بلاثيوس يعنى القول بأن دانتي قد أصبح مسلماً» وكانت أقوى حجج معارضيه تقوم على أن قصص المعراج لم تترجم إلى لغة يعرفها دانتي، وأن الأديب الإيطالي الكبير لم يكن يعرف العربية على التأكيد.

ولم تكد تمضى خمس سنوات على رحيل أسين بلاثيوس إلى جوار الله حتى أصبح ما ألقاه فرضا، حاول أن يبرهن عليه استنتاجاً، حقيقة واقعة. فقد تبين أن ألفونسو العالم، ملك قشتالة (١٢٥٢ - ١٢٨٤) أمر طبيبه اليهودي، المدعو إبراهيم، بترجمة قصة المعراج إلى اللغة القشتالية، وعن هذه الترجمة قام بوينبتورا دى سيينا موثق الملك بترجمتها إلى اللغتين الفرنسية واللاتينية، وتوجد الأولى في مكتبة بودليانا بأكسفورد، والثانية في المكتبة الأهلية بباريس، وأن نسخة من هذه كانت توجد في مكتبة الفاتيكان، وقد قام بدراسة هذه الترجمات المستشرق الإسباني مونيوث سندينو، ونشرها في مدريد عام ١٩٤٩، وصنع الشيء نفسه، في العام نفسه أيضاً، المستشرق الإيطالي تشيرولى، ونشر دراسته في الفاتيكان. ولا يشك أحد اليوم في أن دانتي عرف على الأقل الترجمة اللاتينية لقصة المعراج، وأنها كانت تحت يده وهو يؤلف ملحمة، ويذهب تشيرولى إلى ما هو أبعد من هذا، فيرى أن دانتي كتب الكوميديا الإلهية ليعارض بها قصة المعراج.

في أحيان أخرى لا يرتبط التفسير بجهلنا وقلة معارفنا، وإنما يعود إلى تفرّع الموضوع إلى أوجه كثيرة، وتحولات يصبح من العسير ردّها إلى أصولها، أو بسبب طرق ملتوية سلكها خيال عدد من المتلقين على التوالي، أو أن الخطوط الثابتة التي تفصل بين الموضوعات المتصلة قد انهارت على نحو لا نستطيع أن نخصصها لكى نردها إلى مصدر حقيقى، أو بسبب اللقاءات المختلفة، عبر الطريق الذى مرّ به، والتحريفات التى عانى منها فى الانتقال وغياب حلقة الاتصال، أو أى سبب آخر يجعلنا نشك فيها إذا كنّا بصدد توافقات جاءت عفواً أو علاقات حقيقية، والأدب

المقارن يقبل بحذر، وفي تحفظ، مثل هذه التقاربات المشكوك فيها، ورغم أن العلاقة السببية قد تظل غامضة، يمكن مع ذلك أن نفترض أن ثمة علاقة تداخل، إذا سمحت بذلك بقية ظروف التشابه، والتزامن، والتوافق، مع بقية الاهتمامات الشبيهة الأخرى.

وأخيرا، ثمة حالات يبدو من المسموح فيها أن نفكر في أن الأمر مجرد صدفة، ولو أن مثل هذه الحالات قد تعود فتثير اهتمامنا فيما بعد، ومع ذلك من الأوفق أن نشير من الآن إلى أن الصدفة والتوافق لا يميضان دائما في وئام، ودون أن نستبعد إمكانية أن يتحقق الفرض النادر، لا ينبغي أن تكون الصدفة أول تفسير نفكر فيه، عندما يتوافق ظرف أو آخر من الظروف التي أشرنا إليها من قبل، وتسمح بافتراض أن ثمة علاقة تداخل.

تقوم علاقة التداخل إذن على ما هو جماعي وعام، وتقف عند المحتوى أكثر مما تعرض للشكل، لأن هذا من الصعب جدا أن ينتقل من لغة إلى أخرى، رغم أنه الملمح الذي يميز العمل الأدبي، ويجعل منه ذاتيا أكثر من غيره، على حين أن الخاطرة، والفكرة، والشعور، أشياء مطّاطة، ويسهل انتقالها من لغة إلى أخرى، ومن فن إلى آخر، وانتشارها يمكن أن يتم على نحوين: رمزي وصریح، والانتقال الرمزي، أو المجازي، سوف ندرسه في الفقرة التالية، لأن حياته، وإمكاناته، ذات تاريخ عريض، وتفوق النموذج الأخير كثيرا.

والحق أن الأفكار الصريحة، إذا نظرنا إليها في محتواها الديني، أو الفلسفي، أو الخلقى، أو في تعبيرها عن المشاعر، أو في محتواها التأثيري، نجدها تشيع على نحو أسرع من الأفكار الرمزية، لأن حياتها مرتبطة بالنمو الاجتماعي، والمفاهيم السائدة في اللحظة التاريخية المرتبطة بها، وبأسلوب الذائق لحياة المؤلف، وقرائه الأكثر قربا. وعندما تشيخ مُثْلُ الكاتب لا تنقطع معها الحيوية الفنية لعمله الأدبي، ولا تقلل من قيمتها المطلقة، ولا يمكن للفكرة التي استخدمها مركبا أن تنفصل عنها، وترحل حرة مستقلة، كخير جدير بالحصول عليه لذاته. فالشعر الجاهلي، والمتنبّي، وشوقي، والكوميديا الإلهية، ودون كيشوته، وألف ليلة وليلة، أعمال خالدة، على الرغم من أن أفكارها ليست أفكارنا، وجانب كبير منها لا نرتضيه في زماننا،

وموقفنا منها الآن يختلف عن موقف القراء منها لحظة إبداعها، ويتفق النقاد المحدثون على أن الغاية المبدئية للأعمال الأدبية الكبرى، ذات حيوية محلية، وزمنها محدود، ومن ثم فدراسة إنتقال أفكارها، في ضوء علاقة التداخل، أو كما يراها الأدب المقارن، تتحدد ضرورة بحقية معاصرة إلى حد ما.

وإلى جانب علاقة التداخل المحددة بعصر ما، تأق العلاقة التي تهتم بأديين قوميين في مجموعها، وكذلك العلاقات المستقبلية، والنظرة الإجمالية المقارنة لمجموعة من الآداب بينها ألوان من التلاقى، كالأدب الإسلامى، أو الأوربي، أو الآسيوي، وغيرها. ومنهجيا يجب أن تكون خلاصة لدراسات ثنائية سبقت، تقوم على تتبع التبادل، ومختلف أنواع العلاقات، كتأثير الموشحات في الشعر الفارسي، أو التركي، أو الأوردي، أو الأصول الفرنسية للمسرح العربي في مصر، أو الظواهر الأفريقية في الشعر العربي في نيجيريا، أو الصومال، أو السنغال. ويؤخذ على مثل هذه الدراسات أنها تحجى عادة أولية إلى حد كبير، لكي تحتفظ لكتب الدراسة بأهميتها، ولكي تناسب إمكانات باحث واحد، ومع ذلك فهي مفيدة دائما، حتى عندما تبدو آراءها غير مقنعة للجميع، وربما كان عيبها الجوهرى أيضا، أنها تحاول أن تضغط على نفسها لكي تتسع لما هو فوق طاقتها، وأن طموحها يمكن تحقيقه فحسب على حساب التضحية بالقراءات المباشرة، والآراء الشخصية.

وثمة عيب آخر في مثل هذه الدراسات أيضا، وهو طبعى، ولا يمكن الاعتذار عنه، ذلك أن أى باحث يحاول أن يقيم مجموعة من الآداب المختلفة، بينها أدبه القومى، سوف يميل به الهوى إلى بنى وطنه، ولقد ظل الإيطاليون لزمن طويل ينكرون بشدة أى تأثير إسلامى في الكوميديا الإلهية، على ما رأينا، وبقي العالم الفرنسى جان رواء، حتى أعوام قليلة من وفاته، ينكر أى تأثير للموشحات الأندلسية في الشعر البروفنسالى ويراه نبتاً شيطانيا بلا أصول. والباحثون الفرنسيون حتى يومنا يقسمون عصور الأدب الأوربي تبعاً لتطور الأدب الفرنسى نفسه، بدءاً بعصر النهضة، فعصر الباروك، فالعصر الكلاسيكى، وما قبل الرومانسية، ثم الرومانسية، وهى نظرة فيها يرى الآخرون «تغصب الأدب الأوربي»، أو على الأقل تلبسه أردية ليست له.

● علاقة الشيوخ:

رأينا أن علاقة الاتصال تسمح لنا بدراسة أساليب التأثير الجماعي أو الفردى على عدد من المؤلفين فرادى، أو التأثيرات الفردية على بعض الجماعات، وأن علاقة التداخل تتيح لنا دراسة التأثيرات جماعيا على جماعات أخرى. وبقي أن نعرف المكان الذى تحتله الدراسات التى تتوجه إلى موضوعات أدبية، بطبيعتها أوسع انتشارا، وأكثر عمومية، أى علاقات الشيوخ.

ونعنى بهذا الاسم كل الموضوعات والقضايا الأدبية التى تنتقل من أدب إلى آخر، ونستبعد كما هو الحال دائما كل الدراسات التى تقوم فى نطاق الأدب القومى الواحد، حتى لو كان محورها شخصية أسطورية متميزة، أخذت طريقها إلى المجال العالمى، كدراسة شخصية الصعلوك فى الأدب الاسباني، أو عنتره فى الأدب العربى، أو جان دارك فى المسرح الفرنسى، فهى لا تعنى الأدب المقارن، ما دامت محصورة فى نطاق الأدب القومى الذى تنتمى إليه فحسب، وإنما تستحق اهتمام الباحث المقارن حين تكون طرفا فى مقارنة ينتمى الجانب الثانى منها إلى أدب قومى آخر.

ثمة فرق واضح بين علاقة الشيوخ وعلاقة الاتصال، لأننا مع هذه الأخيرة بصدد تأثيرات مؤكدة أو مشكوك فيها، ولكنها ممكنة احتمالا، طبقا لما تسمح به ظروف المرسل والمتلقى والوسيط، على حين أننا فى علاقات الشيوخ، وتنصرف غالبا إلى دراسة الموضوعات، لا ننطلق من صلة مؤكدة، وإنما نلح على التوافقات فى الموضوع، دون أن يكون بين أيدينا شئ أكثر من التشابه، وهو بالطبع لا يكفى أن يكون تفسيراً شافياً.

ولنأخذ لعلاقة الشيوخ مثلاً يمكن أن يلقى عليها ضوءاً.

من بين الأعمال العظيمة التى كتبها تيرسو دى مولينا، وهو اسم مستعار كان يكتب تحته الراهب الإسباني جبرائيل تيبث (١٥٨٤ - ١٦٤٨) مسرحية دينية بعنوان: «لعنة الشك»، وفيها يلتقى السمو الفكرى لشاعر مسرحى، والمعرفة الواسعة لرجل لا هو، وجاءت فيها يبدو صدى للصراع الذى كان دائراً فى أوروبا

في تلك الفترة، بين الأوساط المسيحية المثقفة، حول «عقيدة الغفران»، ويبدو أن الكنيسة الكاثوليكية بعامة، وفي إسبانيا بخاصة، لم تكن راضية عن محتواها، فأسقطها عدد من المؤرخين عند الحديث عنه، وقال آخرون إنه لا توجد براهين كافية على أنها له، ولم يقدموا أى برهان يدعم ملكيتها لغيره، يريدون أن يحرّموا الرجل من خير ما كتب، لمجرد أنهم لا يشاركونه رأيه الدينى.

موضوع المسرحية أن الناسك باولو طلب من الله أن يخبره عما إذا كان يجب عليه أن ينقذ نفسه، فجاءه الشيطان في صورة ملاك، وأعلمه أن نهايته ستكون كنهاية إنريكو، فرحل باولو يبحث عنه، وعندما عرف أنه لص قاطع طريق يئس، وقرر أن يعيش حياة إنريكو نفسها، ولكن هذا اعترف في الوقت المناسب، طاعة لوالده فنجا، على حين غضب الناس من باولو لسيئاته فقتلوه ولعنوه.

أراد المؤلف بالمسرحية أن يدافع عن رأى الذين يرون أن مغفرة الله لن تكون لها فعالية ما لم يعاونه العبد بأفعاله، وأبرز فعالية الفضائل الإيجابية كالإحسان، والحب، ورعاية الآباء، على اهتمام الناسك بإنقاذ نفسه، وهو اهتمام شخصى خالص. ويرى بعض النقاد أن المسرحية تدور حول فكرة «الجبر» في العقيدة، غير أنها أيضا ذات طابع نفسى واضح، فقد رسم المؤلف صورة حية للناسك المعتز بقداسته أولا، ثم بدأ يشك في رحمة الله، ولإنريكو الذى احتفظ وسط جرائمه بحب حقيقى لوالده، فكان سبب نجاته.

ولكن الكاتبة الفرنسية جورج صاند (١٨٠٤ - ١٨٧٦) تعتقد أن تيرسو دى مولينا لم يكن يهدف إلى تحبيب العامة في عقيدة الغفران، وإنما صنع مثل آخرين كثيرين تعودوا أن يخفوا جرأتهم في الفكر وراء أودية فضفاضة من التقوى، وأن للمسرحية باطنا وظاهرا. أمّا ظاهرها، وأراد به الكاتب أن يفلت من ملاحقة محاكم التفتيش، فهو أن لحظة من الشك أضاعت القديس، ولكن حين تتصرف كحيوان في عقيدتك، فإن الله سوف يمد لك ذراعيه، وأن الكنيسة سوف تنقذك.

وليس هذا ما يريده الكاتب الإسباني، وإنما وراء الظاهر، فيما ترى، أبعاد أقوى فلسفة تمزق ثوب الكاهن، وتجري على قلمه في خفاء لا تدركه إلا قلة، إنه يريد أن يصرخ: حياة النسك جبن وأنانية، والرجل الذى يعتقد حين يخصى نفسه أنه

يطهرها، إنما هو أحمق وسفيه. والذي تعود باستمرار أن يفكر في النار، وأن يحلم عبثا بجنة من اللذائذ والمتع، سوف ينتهى به الحال إلى أن يصبح شرسا ضاريا، ولن يصنع فوق الأرض غير السيئات، سوف يصبح عالم رقى وتعاويد، أو رجل دين عضوا في محكمة التفتيش، ولن يبلغ الموت إلا وقد أصبح رذلا حقيرا. ومن يطع غرائزه أفضل منه ألف مرة، لأن هذه الغرائز فيها الصالح والطالح، ويمكن أن تجيء اللحظة التي يتسع فيها قلبه الشفوق أكثر وأكثر، ويصبح أشد سخاء من القديس المزور في صومعته.

وفكرة مسرحية تيرسو دى مولينا نفسها تدور حولها قصة الكاتب الإسباني الشهير ثرفانتيس (١٥٧٤ - ١٦١٦)، «الفضولى الوقح»، إذ أن محورها رجل خسر حب امرأته لأنه شك فيها، ومن المؤكد أن تفاصيل كثيرة قد اختلفت، ولكن الجوهر بقى واحدا. وبالطريقة نفسها نجد ألبار يفقد حب زوجته لأنه شك فيها، في رواية «سيّدة» للكاتبة الفرنسية مدام لافييت (١٦٣٤ - ١٦٩٢)، أى أننا بصدد الموضوع نفسه وإن ارتدى ثيابا جديدة، وكتب في لغة مختلفة، فإذا تركنا الأدب الفرنسي إلى الأدب الإيطالى فسنجد «أورلاند الغاضب»، في الملحة التي تحمل اسمه، في قصة «الكأس الفاتنة»، لأكبر شعراء عصر النهضة في وطنه أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٥٣)، يرفض أن يشك في زوجته لكى لا يخسرها. وليس ثمة شك أننا بصدد الموضوع نفسه، غير أنه أخذ شكلا معاكسا، وهو ما يمكن أن نسميه التأثير العكسى، لأن الرجل أنقذ نفسه حين وثق فيها، وهى نفس حالة إنريكو في مسرحية «لعنة الشك». والواقع أن إنريكو يلتقى في مواجهة مع باولو، فكلاهما يدافع عن رأى مناقض لما يدعو إليه الآخر.

ويمكن أن نمضى بالأمر إلى آداب أوربية أخرى، وسنجد صدى هذا الموضوع وتأثيره واضحا. ولكن الدراسة صعبة ومتشعبة، وتتطلب جهدا مضنيا، لأن الإمساك بالمصدر المرسل يتطلب أناة وصبرا وإصرارا. وكما رأينا فيما سبق فنحن نلتقى بالفكرة في أكثر من عمل أدبى، وكل واحد منها يتناولها على نحو مستقل، وبطريقة متميزة، وثمة مسافة واسعة تفصل بينها في الإيجاز والشكل، والصدى، مما يبيح لنا أن نتساءل: هل نحن بصدد علاقات سببية، أم مجرد تشابه طارئ، وحدث صدفة؟

علينا في مثل الحالة التي عرضنا لها من قبل أن نبرز الصلات التاريخية الممكنة، وأن نبين الآراء المؤيدة والمعارضة، وأن نسأل بدءاً: من أين استقى تيرسو دي مولينا فكرته؟ لعله أخذها من مواطنة ثرفانتيس، وكانا متعاصرين، أو من شاعر إيطاليا أريوستو، وكان يعرفه قراءة ومعجبا به. على حين تبدو الصلة بين ثرفانتيس ومدام لافييت واضحة، يمكن أن نطمئن إليها بمجرد المقارنة بين النصوص عند كليهما، والوقوع على ما فيها من توافق وتشابه، ولأن الروائي الإسباني أسبق زمناً فهي تدين له بفكرتها ترجيحاً. ومع ذلك فالجزم بأن ثرفانتيس أو أريوستو كان وراء تيرسو دي مولينا، دون توثيق كامل، وبراهين قاطعة، مجازفة لا يصح أن نلجأ إليها إلا أخيراً، كأن نلقى بها فرضاً يبحث عن برهان في قابل الأيام، ومرد هذا أمر بسيط جداً، فقد يكون وراء الجميع عمل آخر مجهول لم نتبينه بعد.

وهذا ما حدث فعلاً.

في البدء لم يكن أحد يتصور أن تيرسو مولينا، ومن باب أولى أريوستو أو ثرفانتيس، عالة على غيره، ولكن تقدم الدراسات في مجال الحكايات والأساطير، وانحسار حدة التعصب، ألقى على القضية أضواء كاشفة لم تكن في الحسبان، وتبين أن الفكرة مشرقية، وأنها تعود في أصولها المعروفة إلى ملحمة «مهابارتا» الهندية، ثم انتقلت إلى العربية بعنوان «موسى والجزار»، وظلت متداولة بين الأندلسيين زمناً طويلاً، حتى بعد أن سقطت دولة الإسلام في الأندلس، وبلغت أوجها ذيوعاً على امتداد القرن السادس عشر الميلادي، ووصلنا من روايتهم لها نصان مكتوبان يعودان إلى هذا القرن، فيهما اختلافات غير جوهرية. وأن خوان منويل (١٢٨٢ - ١٣٤٥) ابن أخ الملك ألفونسو العالم، ترجمها على نحو ما في كتابه «الكوند لوكانور»، بعد أن أضفى عليها طابعاً إسبانياً، وأنها بعد ذلك تُرجمت إلى اللغة العبرية، وإلى اللهجات الإسبانية المختلفة، واللغات التي جاورت الإسبانية في شبه الجزيرة، كالقطلونية والبرتغالية، وغيرها.

وأقرب الظن أن القصة بلغت سمع الكاتيبين الإسبانين، وكانا متعاصرين، عن طريق الحكاية الشعبية، وكانت رائجة على أيامها، وتتخذ مادتها من التراث العربي، معجبة به، أو متحاملة عليه، ومستفيدة منه في كل الأحوال. وأنها عن طريق

الترجمات الإسبانية، أو اللاتينية، التي تمت في القرن الثالث عشر وما بعده، بلغت أريوستو شاعر إيطاليا وكاتبها، لأننا نجد صداها أيضا في حكايات مواطنه الكاتب الإيطالي بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) وجاء قبله بأكثر من قرن ونصف من الزمان^(٥).

وربما لهذه الصعوبات نفسها، فإن علاقة الشيوخ، وبالتالي الدراسات الموضوعية المرتبطة بها، والمترتبة عليها، لا تتمتع برضى كل المقارنين، غير أن العلماء الألمان يمارسونها كثيرا، منذ نهاية القرن الماضي، وأصبحت موضع تقدير المدرسة الفرنسية، بعد أن كانت تنظر إليها في شك وتردد، أما مجالات مثل هذه الدراسة تفصيلا فسوف نعرض لها في مكانها من هذا الكتاب.

● الأدب:

والمشكلة الثانية التي تجيء من التعريف أكثر عموما، وتتجاوز حدود الأدب المقارن نفسه، وهي متشعبة ومعقدة، وتناولها تفصيلا يخرج بنا عن نطاق الموضوع، ولكن تجاوزها غير ممكن، وأعنى بها الأدب، ومن الواضح أنه لا يمكن الحديث عن الأدب المقارن ما لم يكن مفهوم الأدب نفسه واضحا في أذهاننا، إذ مهما يكن الرأى في استقلال هذا العلم فهو أولا وأخيرا فرع من الدراسات الأدبية بعامة.

لقد تطور مفهوم كلمة أدب في الشرق والغرب على السواء، ولكن المفاهيم المختلفة لها لم تتلاش تماما، وإنما تركت صداها هنا أو هناك، ومن الخير أن نأق على هذا التطور ليكون هاديا لنا في فهم اتجاهات الأدب المقارن المختلفة، ولن نعود به إلى القرون الضاربة في القدم، وإنما سنكتفى بما عرض له على امتداد القرن التاسع عشر، وهذا القرن، حيث نشأ الأدب المقارن ونما، وازدهر وترعرع، وكان لهذا المفهوم دوره حتما في تحديد مساره، إيجابا وسلبا، لأنه ولد في أحضان تاريخ الأدب فرعا منه، وحين استقل عنه لم ينقطع ما بينها من وشائج وصلات.

كان المستشرق الإيطالي كارلو نالينو أول من تعرض لتطور معنى كلمة «أدب»

(٥) تتبعنا هذه الفصة في دراسة مفصلة شملت أصلها الهندي، ورحلتها من الشرق إلى الأندلس، وعبر اللغة العربية إلى مختلف اللغات الأوروبية، انظر كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن.

وأتى على تاريخها تفصيلا في المحاضرات التي كان يلقيها في الجامعة المصرية القديمة في العشرينيات، وتضمنها كتابه «تاريخ الأدب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية»، ونشرته ابنته في القاهرة بعد وفاته عام ١٩٤٠. وبعده بسنوات تناول الموضوع ذاته بمزيد من التوضيح والتوثيق أستاذنا الدكتور أحمد الحوفي في كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلي»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩، وكلا الباحثين وقف بتطور الكلمة عند العصر العباسي، ولم يعرض لمفهومها في عصرنا الحديث.

غير أن كلمة أدب في تطور مفهومها، بعيدا عن الدلالات اللغوية، وكما تبلورت معانيها مع نشأة التأريخ الأدبي الحديث على يد الإيطاليين في القرن الثامن عشر، وعلى نهجهم سار العالم كله ورائهم، أصبحت تعني أشياء كثيرة منها:

● حصيلة النتاج الأدبي في عصر ما، فيقال: الأدب الجاهلي، أو الأدب العباسي، أو الأدب الإسباني في العصر الذهبي. وفي منطقة ما، فيقال: الأدب الأندلسي، أو الأدب في مصر، أو في الشام أو في حلب على أيام بني حمدان.

● مجموع الأعمال الأدبية ذات الخصائص المشتركة، والتي تنال شهرة، أو تأخذ شكلا خاصا بسبب أصلها أو موضوعها أو الغاية منها، مثل: الأدب النسائي، أو أدب الرعب، أو الأدب التوري، أو أدب الهروب، أو أدب الغربة، وغيرها.

● مصادر موضوع معين، فيقال مثلا: «عن شوقي يوجد أدب كثير». وهذا المعنى كان الألمان أول من استخدمه، وعندهم شاع في بقية اللغات.

● البلاغة، وبتأثير عكسي استخدم الدكتور أحمد ضيف هذه الكلمة للدلالة على مفهوم الأدب، وجعل عنوان كتابه الذي يدرس الأدب الأندلسي: «بلاغة العرب في الأندلس» وهو يعني أدب العرب.

● اختصاراً وتبسيطاً، فنحن نستخدم كلمة أدب فقط ونعني تاريخ الأدب.

● وأخيرا يمكن أن تعني المعرفة المنهجية للظاهرة الأدبية، وهو معنى جامعي بحث، ولتقتى به في تعبيرات: الأدب المقارن، الأدب العام، وغيرها.

هذه المعاني، وغيرها مما لم أذكره، تركت آثارها في فهمنا للأدب على نحو ما، تبعاً لثقافة الكاتب، واللغة الأوربية التي يجيدها، أو المصدر العربى الذى نقل عنه حين لا يجيد لغة أوربية، ومن ثم كان استعمالها شائعا، ومائعا، ويصعب تحديد معناها، ومع ذلك سوف نحاول.

الأدب فن يؤدي غرضه بواسطة الكلمة:

وهى عبارة بادية القصور إذا أريد بها تعريف الأدب، فهناك أشياء تنطوى تحت هذه العبارة وليست من الأدب فى شيء. فالحديث العادى ليس بأدب، ولن يحل المشكلة أن نقول «بواسطة الكلمة المكتوبة أو المطبوعة»، لأن ما تراه العين منها ليس سوى رمز تعيه الأذن حين تسمعه، وما تطالعه العين تسمعه الأذن فكرا، وإن لم يكن هناك صوت مسموع. وهناك جانب من الأدب، كالشعر مثلا، لا يكفى لتقييمه أن تفهمه، بل يتطلب بطبعه أن تسمعه، فى وضوح وجلاء، حتى لو كان السمع بطريق الفكر وحده.

وهناك من يصف الأدب بأنه ضرب من التعبير، وهو صحيح لكنه يشير إلى جانب واحد من القضية، مع أن هناك جانبا آخر لا يقل شأنا، وهو تقبل الشيء المعبر عنه، فللأدب وجهتان: أحدهما تتصل بالمؤلف، وهى أن يعبر عن تجاربه، والثانية تتصل بالقارئ وهى نقل هذه التجارب إليه، ومن ثم فالأدب الذى يعبر عن نفس المؤلف، ولكنه لا يؤدي إلى القارئ شيئا، ليس جديرا بأن يدعى أدبا.

وإذن فالأدب يعبر عن شيء، ويؤديه أيضا، والحالة الأولى تمثل الجانب الذائق منه، وتنتهى بنا إلى الرومانسية، والجانب الثانى، أو المقابل، يتصل بالناحية الموضوعية، وينتهى بنا إلى الواقعية، وكلا الأمرين صحيح ولكن لا يعبر عن الحقيقة على حدة، ولهذا لابد من البحث عن مصطلح يأخذ الجانبين فى الاعتبار، ولعل «التوصيل» أدقها، لأن أى أدب أيا كانت مناحيه وأوضاعه، لابد أن يكون صلة، وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب، وليس الأدب إلا نوع الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ أو المستمع.

والحديث عن فن الأدب يفترض اصطلاحات ثلاثة: طرفاها المؤلف والقارئ، وثالثها الوسيط الذى يصل بينها وهو الكلام، وهذا ما نعينه حين نقول إن الأدب أداة توصيل.

وحين نلقى نظرة على النواحي المختلفة التى تستخدم فيها الألفاظ عن عمد وتدبير، يدهشنا أننا أحيانا نعجب بالألفاظ نفسها، بصرف النظر عما تنقله إلينا من معان، على حين أننا فى حالات أخرى لا نستطيع التفرقة بين إعجابنا بالمعنى الذى وصل إلينا وبين إعجابنا بالعبارة التى أوصلته، ويمكن أن نصف الأول بأنه فن تطبيقى والثانى فن خالص، وإذا أردنا لها مثلا يمكن أن نوازن بين مقدمة ابن خلدون الشهيرة وبين قصيدة المتنبى فى شعب بوان. لقد أراد ابن خلدون أن يضع بين يدي قارئه طائفة من المعلومات المتصلة بعلم الاجتماع وتطور العمران، محاولا بذلك أن يقنعهم بصحة آرائه ونظرياته، ونحن نحكم على قوة عبارته بقدر توفيقه إلى أغراضه هذه، ولكننا لا نحكم على هذه الأغراض بمقدرته على التعبير عنها. وقد نتساءل حينما نقرأه عما إذا كانت معلوماته هذه صحيحة، وعما إذا كانت قضيته معقولة مقبولة، وليس لعبارته أو مقدرته الكلامية فضل فى هذا، سوى أنها تمكننا من أن نلقى هذه الأسئلة، وأن نصل إلى حكم فى هذا الموضوع. وقد تكون العبارة ركيكة، والمعلومات رغم هذا صحيحة، والقضية مقبولة، ولو أن ركافة العبارة قد تصعب الوصول إلى هذه النتيجة. فالغرض الأدبى من مقدمة ابن خلدون يتحقق بما للكاتب من مجرد القدرة على التعبير، وهذه الصفات الأدبية ليست فى ذاتها حجة على صحة ما بالكتاب من قضايا أو مسائل، وهكذا نصبح قادرين على أن نفرق بين قيمة الأغراض التى يرمى إليها ابن خلدون، وقيمة ماله من مقدرة فى التعبير عنها.

أما قصيدة المتنبى فى شعب بوان فماذا عسى أن يكون فيها من أغراض مستقلة عن عبارتها؟ ليس فيها خبر أو حديث نستطيع أن نحكم عليه بأنه صحيح أو غير صحيح، ولا قضية مقبولة أو غير مقبولة، ولسنا مطالبين بأن نحكم فيها إذا كانت ذات فائدة مادية أو خلقية، وحسبنا منها عبارتها، ويعجبنا فيها التعبير لنفسه ولذاته، ونحن بازائها أمام فن خالص صرف، وحين نتكلم عن الأدب فإنما نعنى به ذلك الجانب الصرف. أما مقدمة ابن خلدون فلا نستطيع أن نعتبرها قطعة فنية إلا إذا

نظرنا إلى قدرة ابن خلدون على التعبير بغض النظر عن الغرض الذى يرمى إليه، أو قبوله على أنه قضية مسلمة. ومن السهل جدا أن نقرأها دون أن نقف عند دقة أخبارها أو صحة أحكامها، وإنما نأخذها على أنها عرض فخيم لعدد من القضايا الاجتماعية بسطها المؤلف أمامنا، وصورها لخيالنا، وفي هذه الحالة نكون قد اعتبرناها أدبا صرفا، أى مجرد تعبير له قيمته الخالصة.

● التجربة:

حين نقول إن فن الأدب هو التعبير، فإنما نعنى التعبير الذى يمكن توصيله، والفنان حين يعبر عما في نفسه يتصل ساعتها بشخص آخر. ولكن، ما الشيء الذى يوصله الفنان؟ فى حالة ابن خلدون الجواب سهل، فهو يخبرنا بأمر ونظرية. وما الذى يريد المتنبى أن يوصله؟ والجواب أن ما يريد توصيله شيء لا يراه إلا مجرد التوضيل، وحين نسأل عن ماهيته فليس لذلك من جواب سوى إنه التجربة، والتى نقبلها ونقدرها، أو نرفضها لمجرد أنها تجربة لا لشيء آخر.

على أننا أحيانا قد لا نقنع بأن ننظر إلى التجربة نظرة خالصة، وأن نقبلها لذاتها، وإنما نسأل أنفسنا عما إذا كانت صادقة أو معقولة، وعما إذا كانت لها فائدة مادية أو خلقية، والنظرة إلى الأراضى الفسيحة تختلف بحسب من ينظر إليها، فالفلاح لا يرى منها إلا قيمتها المادية، وقد يهمه منها أيضا مجرد التأمل فى منظرها، مكتفيا بهذه التجربة عن كل اعتبار آخر، ومكتفيا بمجرد الممارسة، فإذا عبر عنها فلن يكون له من غرض آخر سوى مجرد التعبير، وإذا أمكن إيصال التعبير بواسطة الألفاظ فذلك هو الأدب بعينه.

مادة الأدب إذن هى التجربة المحضة، وهى أنواع، فقد تكون شخصية، أو تاريخية، أو أسطورية، أو اجتماعية، أو خيالية، وذلك يدفع بحدود الأدب إلى ما لا نهاية، وليس فى الحياة ما لا يمكن اعتباره تجربة لها قيمتها فى ذاتها، فنقنع بها ونرتضيها مادام من السهل إدراكها، ويسهل تصورهما فيما يدرك بالحواس أو العاطفة، بيد أنها يمكن أن تكون فى أمور مردّها العقل، وقد ندخل فى جدل فكرى ونجد فيه تجربة فكرية ممتعة، سواء كان الجدل مقنعا أم لا، وقد نجد متعة بالغة فى

تتبع فلسفة ابن سينا أو ابن رشد، أو ابن طفيل، ولكن جماها شيء وصحتها شيء آخر. وقد تكون الصحة موضع اختلاف، ولكن سوف يدرك جماها كل من يستطيع أن يفهمها. وكثيرا ما نقبل في الأدب أحوالا خلقية أو دينية دون أن نفكر يوما أننا سنقبلها في حياتنا الحقيقية، لأننا ننظر إليها على أنها مجرد تجارب. وبمجرد اشتغال الفكر بالحكم على صحة شيء ما، وقربه من المألوف، أو بعده عن الأدب، أو فائدته للإنسان، يمكن أن نعه تجربة ممتعة في ذاتها.

والتجارب التي يمارسها الإنسان ملك خالص له، لا يشاركه فيها أحد، ولكن في وسع الواحد منا أن يقلد تجارب الآخرين، بأن يتخيلها، ويكون التقليد والأصل في الأدب كلاهما من نوع واحد، لأن فن الأدب يتناول أمورا ليس من الضروري أن تكون خيالا صرفا ولكنها على كل حال مبنية على قوة التصوير. والباعث على التأليف الأدبي قد يرجع إلى ناحية من نواحي الحياة العديدة، وقد يكون خياليا صرفا، وقد يكون أمرا واقعيا في كل أجزائه، كأن يرى المؤلف حلما، أو يصاب بالعشق، وفي كل الحالات لابد أن يكون الباعث صورة ماثلة، ينتشلها المؤلف من تيار الحياة الدافق، ويستبقها حية في مخيلته.

إذن كل شيء يصلح لأن يكون مادة للأدب فنا، شريطة أن يتناولها المؤلف تجربة يحسها لذاتها، ويوصلها إلى القارئ في هذه الصورة، ويتوقف التوصيل على قدرة المؤلف على أن يجعل من الألفاظ أداة توصيل.

● الفنان والتوصيل:

إذا أراد المؤلف أن يوصل تجربته هذه فلا بد أن يبعث في نفس القارئ بصورة ماثلة للتي في نفسه، وأن يحرك بواسطة الألفاظ خيال قرائه، وأن يسيطر عليه حتى تصبح تجاربهم بقدر الإمكان تقليدا صحيحا لتجاربه، ولكي ينجح في هذا عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه، بأن تصبح رمزا لها، وأن يجمع بين قدرته على التعبير عما في نفسه بذلك الرمز، وبين مقدرة الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء، ولا يغني الكاتب في شيء أن تكون ألفاظه معبرة عن تجاربه في نظره ما دامت لا تصوّر تلك التجارب عند القراء. والألفاظ، أي الوسيلة الرمزية، محدودة، وتجارب الخيال

البشرى لا حد لها، ومن ثم على الأديب أن يعرف كيف يجمع في فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وما من شأنه أن يساعده على التوصيل، ويصرفه كيفما شاء.

صحيح أن الفنان أثناء إبداعه لا يهتم عادة بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية، وإذا سألته عما يفعل فأغلب الظن أن يجيبك قائلا: إن التوصيل مسألة لا شأن له بها، وقد يكون رده في أحسن الافتراضات: إنه مسألة ثانوية، وكل ما يفعله أن يصنع شيئا جميلا في ذاته، أو شيئا يبعث على الرضا في نفسه، أو شيئا ذاتيا يعبر على نحو غامض عن مشاعره ونفسه. وأما أن يصبح هذا الشيء موضع دراسة الغير، ومصدر تجارب لغيره، فيبدو مجرد ظرف عارض لا علاقة له بجوهر ما يفعله. وقد يكون أكثر تواضعا فيقول: إنه في إبداعه لا يفعل أكثر من تسلية نفسه.

ومن السهل أن نفسر موقفه هذا، ولماذا يحصر اهتمامه في إنجاز العمل الفني على خير وجوهه وأدقها، سواء كان قصيدة أو مسرحية، قصة أو رواية، تمثالا أو لوحة، غير عابئ بقدرة هذا النتاج على التوصيل، لأن أول ما يهيمه أن يجسد في نتاجه التجربة المعنية التي تتوقف عليها قيمة النتاج، فيجىء على قدر التجربة، ويمثلها أصدق تمثيل، وكثيرا ما يشغل هذا فكر الفنان، فلو وزع انتباهه، وعنى بالتوصيل لترك هذا أثرا سيئا في نتاجه، والذين يهتمون بنواحي التوصيل لذاتها هم، في الغالب، فنانون من الطبقة الثانية. ولو أن إحجام الفنان عن اعتبار التوصيل إحدى غاياته الرئيسية لا يعنى في الواقع أنه ليس كذلك، لأن ذلك يكمن عنده فيما وراء اللاشعور.

إن التجربة التي يارسها المؤلف أصل كل عمل أدبي، وقد تكون مما يصادفه في حياته، أو قصة سمعها، أو خيالا جال برأسه، أو وهما راود فكره، وفي كل الأحوال يجب أن تملك عليه حسه، وأن تحمله على الكلام، وأن تكون من القوة بحيث تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبي يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا يعبر عن تجربته، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقا، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفني تمام الرضا.

والشعور الفني هنا هو التجربة نفسها تطلب عديلها اللفظي لا يختلف عنها قيد

شعرة، وأن يخضع لها الفنان كل الخضوع، وليكون لها هذا السلطان وهذه الخصائص يجب أن تكون حادة، وذات قوة خاصة، ولا تقنع بأن يعلم الناس بمجرد حدوثها، وإنما أن يحيطوا خبراً بذاتها، وطبيعتها، ومادتها ونغمها، حتى تبعث مرة أخرى في نفوس الناس.

والتجربة التي من هذا القبيل يمكن أن نسميها إلهاما، وكلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أعظم لكي تعبر عنه، وإنما استطاع كبار الشعراء أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها لأنهم رزقوا أكبر قدرة على التعبير اللغوي.

● لغة الأدب:

اللغة في الأدب يجب أن تؤدي معاني أكثر وأغزر ما تؤديه العبارة المرتبة ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف، لأنها تختلف عن اللغة المألوفة بأشتمالها على قوة بثها المؤلف عن دراية وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح، وهذه القوى لا تستخدم في الكلام العادي إلا عفواً، لأنها تعتمد على الإيحاء لمواجهة تجارب لا أحد لصورها وأشكالها، وأسمى ما يمكن أن يصل إليه فن الأدب أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة والحيوية والدقة وبعد المدى على درجة عالية، لأن قوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ، وتعين الأديب على أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر والأحاسيس التي يجيش بها خاطره، معتمداً على قدرة قرائه في أن يستجيبوا لما توحى به هذه الألفاظ، وهذه الطبيعة الخاصة، وهي موجبة في المؤلف المبتدع، وسالبة في القارئ المتذوق، الشرط الأول في فن الأدب.

إن كل جملة لها معناها حسب تركيبها المنطقي على قواعد النحو والصرف، ولكن إلى جوار ذلك لكل كلمة بمفردها، مستقلة عن نحو الجملة وصرفها، تأثير خاص في الخيال، يتوقف على الموضوع والقارئ، لأن الكلمة في المعجم مجرد نواة تدل على شيء ما، أو حدث ما، وتتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية تدل على النواحي المتعددة لذلك الشيء أو الحدث، وقيمة الأديب تتوقف في جملة ما على قدرته في استخدام تلك المعاني الثانوية لتؤثر في الخيال بلاءمتها للموضوع من

جانب وقدرتها على التجارب في نفس القارئ من جانب آخر.

ونحن نعبر عن الكلمة بأصوات، وهذه أيضا يمكن أن تكون لها دلالاتها الخاصة، بترتيبها على طراز خاص، أو بتكرار بعضها، فقد يضاف عليها ذلك جرسا خاصا جميلا، على نحو ما نجده في كثرة الشينات في بيت أعشى قيس الشهير:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مُشَلْ شَلُولُ شَلْشَلُ شُولُ

وقد نراعى فيها أدق من هذه، بأن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة، فتجىء تقليدا للشئ الموصوف، أو وحيا إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس، وقد ينظر فيها إلى ما يعبر عنه بالتعاقب أو الانسجام، أو موسيقا اللفظ، وهذا الانسجام أكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور الذي لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره.

ليس من اللازم أن نستخدم خاصية هذه الكلمات في وقت واحد، أو أن تكون متساوية الأهمية، لأن لفظ أدب ينجرد تحته كل من الشعر والنثر، ويجب ألا نسرف في التفريق بينهما، لأن كثيرا من النظم ليس من الشعر في شئ، وكثيرا من النثر يقترب من الشعر إن لم يكنه فعلا، حتى مع تجرده من الوزن، وأما الشعر الحر فيقف الآن في مرحلة يصعب تحديدها، فهو ليس بشعر وليس بنثر، وليس بشئ إذا أردت، ومع كل ذلك فإن الوزن والقافية تمثلان الفارق الأكبر والجوهري بين الشعر والنثر.

وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة بها، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، أو أن من طبيعتها أن تبهج وتمتع، أو على النقيض من ذلك، وإنما لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة، يختلف ويتفاوت تبعا للظروف التي توجد فيها، ولو أن بعض الكلمات اهترأت بطول الاستخدام، فأصبحت أضيق مجالا من غيرها. وتأثير الكلمة إنما يعنى التوفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها الحالة النفسية للكاتب أو القارئ أو هما معا، وللسياق الذي جاءت فيه.

● وظيفة الأدب:

غاية الأدب التعبير والتصوير والتوصيل، وليس الغرض من تأليفه أن يكون جميلا، لأننا نقضى له بالجمال حين ينجح في الغرض الذى يرمى إليه، وأنه أدى وظيفته تمام الأداء، فعبّر عن تجربة، وأن التجربة ذات مغزى بنفسها، من غير حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة، نافعة أو مهيضة، لأن الصورة هى التى تجعل للتجربة مغزى، على حين أنها نفسها لا يمكن أن تكون ذات مغزى، إذ ليس لها وجود إلا بصفتها صورة للمادة، والمغزى الذى تعطيه الصورة إنما هو للمادة، رغم أنها ليست حدثا واقعا، إذ يستحيل أن نتطلب في التجارب الواقعية مغزى كاملا مستقرا، ومع ذلك فإن هذا المغزى الكامل المتقن الذى نصادفه في حياة الأدب الخيالية هو الذى يدفع بنا نحو أشرف الجهود في حياتنا الواقعية، لكى نحقق بجميع الوسائل الفكرية والعلمية أقصى ما نستطيعه من القيمة في الحياة.

ونقصد بكلمة مغزى مجرد العلاقة القوية التى تصل الأشياء بعضها ببعض، وتكون التجربة ذات مغزى دقيق إذا تركزت في كل جزء منها صلات تربطه ببقية الأجزاء الأخرى فيها، ونراه ضعيفا حين تكون أجزاء التجربة واهية الرابطة، كأن ليس بينها وبين سائر الأشياء صلة أو كأنما هذه الأشياء لم توجد معا إلا بمحض الصدفة، والتجربة ذات المغزى الدقيق لا يدخل فيها شيء صدفة، وإنما يتلاءم كل جزء منها ويتصل بسائر الأجزاء، وكل شيء فيها له وجود من أجل نفسه، ومن أجل الكل الذى هو جزء منه، وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التى تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمى إلى تنظيم كل مرتب منسق.

وظيفة الأدب إذن التجربة الخالصة التى لها قيمة في ذاتها، أما القول بأن وظيفته أن يعلمنا أمرا، أو يقنعنا بصحة شيء، أو يحسن من أخلاقنا، فهذا كله يخرج بنا عن حدود الأدب. ومن الممكن طبعاً أن يؤدي الأدب كل هذه الأشياء، ولكنه لا يكون أدبا لمجرد أدائه لها.

● مفهوم الأدب في المقارنة:

مفهوم الأدب كما عرضنا له فيما سبق يقوم على اتجاهات جمالية خالصة، وفي ضوء قواعد النقد الحديث. ولكن هناك مفهوما آخر أوسع للأدب، يمتد به إلى كل ما نطلق عليه الآن اسم «الثقافة»، ويرى أن الأدب وثيقة، ويمكن دراسة نصه المخطوط أو المطبوع بهذا الوصف، بعيدا عن طابعه الجمالي. وهو فهم كان محببا إلى العقلية الوضعية، وطبقا له يدخل في عداد الأدب الأعمال التشريعية والفلسفية والتربوية، ومن باب أولى تلك التي تختلط حدودها بحدود الأدب، كالتاريخ، والخطب، والرسائل، والدراسات، والحوار، فهي تهتم دارس الأدب في جوانب منها على الأقل، وهو ما يفسر لنا أن كثيرا من تواريخ الأدب. أفسحت مجالا واسعا لأعمال وجوانب غير أدبية، كما فعل جوستاف لانسون في كتابه «تاريخ الأدب الفرنسي»، وجورجي زيدان، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، في تاريخهم للأدب العربي.

يمكن القول أن الباحث المقارن يفهم الأدب بمعناه الشامل هذا لأن المقارن عند التطبيق لا يقوم مادة عمله جماليا، وإنما في ضوء علاقتها بمادة أخرى، أو في نطاق المؤثرات التي أحدثتها، وكلاهما، المؤثر والمتأثر، ليس من الضروري أن يكون عملا أدبيا من الدرجة الأولى. فليس كل الذين تأثروا بأمر الشعراء أحمد شوقي في المسرح العربي من الشعراء العباقرة، وليست مصادر الشاعر الإنجليزي الأكبر شكسبير من النوع الممتاز كلها، وأعظم المؤلفات العربية تأثيرا في الآداب الأجنبية كتاب «ألف ليلة وليلة»، كما أن كتاب «كليلة ودمنة»، في صورته العربية، ترك أثرا واضحا في أدب الخرافة الأوربي، وكانت مقامات الحريري مصدرا لأدب الصعلكة أو ما يعرف باسم «البيكاريسك» في الآداب الأوربية.

فالمقارن يتعامل مع مؤلفات أدبية ذات قيمة محدودة تأثر أصحابها بأديب كبير، أو أثرت هي في أديب عظيم، وأحيانا يجد نفسه أمام عمل مؤثر لا يمكن أن يوصف بأنه أدبي على الإطلاق. لقد أثر نيوتن (١٦٤٢ - ١٧٢٧)، وهو رياضي وفيلسوف وعالم في الفلك والطبيعات، في الكاتب والشاعر الفرنسي فولتير، وكان من

مصادره إلهامه، دون أن يعنى ذلك بأية حال أن نيوتن كان أدبيا أو فنانا. وكان الفيلسوف الهولندي سبينوزا من المصادر الهامة التي تركت أثرها واضحا في أدب روسو، دون أن يعد في زمرة الأدباء بحال.

ومن الواضح أننا في مثل هذه الحالات بصدد مبادلات ثقافية تتجاوز حد الأدب، ولكنها تهم الأدب المقارن، وربما لهذا السبب فضل كاريه أن يستخدم مصطلح «علاقات فكرية» بدل «علاقات أدبية»، لكي يتجاوز هذه الصعوبات، ويجعل من اهتمامات الأدب المقارن موضوعات تقع، أو أحد طرفيها، خارج نطاق الأدب. ولكن كلمة «فكرية» لا تحل المشكلة فيما أرى، لأن استخدامها يلغى «الأدب» نفسه من مجالات الأدب المقارن، ويجعل منه علما لدراسة تاريخ الأفكار المقارنة، وهى قضايا يمكن أن تدرس فيه، وتمثل فصلا في كتابه، ولكنها ليست الأدب المقارن نفسه، ولا بديلا عنه.

● الأدب القومى :

يبقى أن نحدد ماذا نفهم من مصطلح «الأدب القومى». ما الحدود التي إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى، وعن تأثير به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟ بعد تأمل جاد يمكن القول أن الاحتمال الثانى أكثر قربا، وأدق منهجية، وأسهل تطبيقا، لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا، وأقل تقلبا، مدّا وجذرا، من الحدود السياسية. ونستطيع أن نأخذ لذلك مثلا من التاريخ القريب، فقد تم تقسيم ألمانيا إلى دولتين عام ١٩٤٥، مع أنها يتكلمان لغة واحدة، ولهما نفس الثقافة والتاريخ، ولكن ذلك لا يعنى بحال أن دراسة أدب الدولتين يمكن أن يدخل في مجال المقارنة. وقد استزعى الكاتب المكسيكى ألفونسو ريبس نظرا أننا «إذا بدأنا في تنظيم مكتبة ما فأول ما نصنعه بكتب التاريخ أن نصنفها بحسب الأمم التي تعرض لها، أو العصور التي تقف على دراستها، وباختصار سوف يأخذ التصنيف طابعا تاريخيا فإذا جئنا إلى العلوم وجدنا طبيعتها تفرض علينا توزيعها بحسب المواد نفسها من طب وهندسة وكيمياء وأحياء وغيرها، دون نظر إلى أى شيء آخر. وأول ما نصنعه

عندما نصل إلى الأدب أن نصنفه بحسب اللغة التي كتب فيها: أدب اسباني، وأدب عربي، وأدب فارسي وأدب فرنسي، وغيرها».

كل شعب له لغته التي يتحدث أده، وعندما نتحدث عن الأدب العربي فإنما نعني الأدب الذي كتب في هذه اللغة، سواء كان كاتبه عربيا أم أصحاب تكوين عربي، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الأدب الروسي، فهو الأدب الذي كتبه أدباء من الروس، في اللغة الروسية، أو من أناس تكوينهم روسي، وكذلك الحال مع الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو غيرها، والشعوب التي ليست لها لغة قومية ليس لها أدب قومي، كما هو الحال في سويسرا مثلا، حيث لا يستطيع أحد، ولا يوجد، حتى بين أشد السويسريين تعصبا لقوميتهم، أن يتحدث عن أدب قومي سويسري، لأن الدولة تعترف رسميا بثلاث لغات: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، إلى جانب لغة رابعة موجودة في الحياة، ولكنها لقلة الذين يتحدثون بها لم ترتفع إلى مستوى اللغة الرسمية، وهي اللغة الرومانية.

أي هذه اللغات الثلاث يمكن أن نعتبر ما كتب فيها أدبا قوميا سويسريا؟ لقد أدرك سكان سويسرا هذه الحقيقة، فهم يتحدثون عن أدب سويسرا الفرنسي وكتابها الفرنسيين، أو عن أدبها الألماني وكتابها الألمان، وحتى عن أدبها الإيطالي وكتابها الإيطاليين. وهناك تعبير شائع يقال عن هؤلاء الكتاب: «إنهم فرنسيون دون أن يكونوا من فرنسا، وألمان دون أن يكونوا من ألمانيا، وإيطاليون دون أن يكونوا من الإيطاليين».

حين تكون المساحة اللغوية منطبقة تماما على المساحة السياسية لا نواجه أية مشكلة، كما هو الحال حين نقارن بين الأدب العربي والأدب الفارسي، أو بين الأدب الفرنسي والأدب الإيطالي مثلا. غير أن هناك حالات لا تنطبق عليها هذه القاعدة، وتثير عددا من المشكلات، وذلك حين تمتد اللغة السائدة في بلد من البلدان إلى ما وراء حدوده السياسية فهل نلحق آثار هذه البلاد بالأدب القومي للأمة التي تنسب إليها اللغة؟

تحت هذه القضية عدة صور كما يقول علماء المنطق. منها: قضية الكتاب الذين يجيدون إلى جانب لغتهم القومية لغة أجنبية، ويكتبون فيها، أو في اللغتين. إلى أي

الأدبين ينتسب أديهم الأجنبي؟ هل ما كتبه جبران خليل جبران باللغة الإنجليزية يدخل في تاريخ الأدب الإنجليزي أم العربي، وهل ما كتبه أندريه شديد المصرية، ومن قبلها قوت القلوب الدمرداشية، باللغة الفرنسية أدب عربي أم فرنسي؟. وهل ما كتبه طاغور الهندي (١٨٦١ - ١٩٤١) في اللغة الإنجليزية أدب إنجليزي أم هندي، ومثله محمد إقبال الباكستاني، وجمهرة من كتاب الجزائر بعد الاستقلال، فهم يكتبون بالفرنسية دون أن يكونوا فرنسيين، في أى تاريخ أدبي ندرس إبداعهم؟ والأمري ليس وقفا على الشرق أو العرب وحدهم، وإنما ثمة أمثلة عديدة في الآداب الأوروبية أيضا، وأوضحها الكاتب المسرحي البرتغالي جيل فيسنت (١٤٧٠ - ١٥٣٧) في أعماله التي كتبها باللغة الإسبانية، هل هي أدب إسباني أم أدب برتغالي؟. وكان فضولي البغدادي، المتوفى عام ٩٦٣ هـ = ١٥٥٥ م، تركيا، وعاش في بغداد زمنا، وعد أمير الشعر التركي القديم، وكتب نظما ونثرا رائعين في اللغات الثلاثة: التركية والعربية والفارسية، فإلى أى هذه الآداب يُنسب؟.

على أن مشكلة الكتاب المزدوجي اللغة أقل تعقيدا من حالة الكتاب الذين ينتمون سياسيا إلى أمة، ويتكلمون ويكتبون في اللغة التي تتكلمها أمة مجاورة أكثر قوة وأوسع شهرة، والمثل التقليدي الذي نقدمه لهذه الحالة هو الكتاب السويسريون. هل كيلر (١٨١٩ - ١٨٩٠) وهو كاتب وشاعر وقصصي وروائي سويسري من زيورخ، أى أنه يكتب بالألمانية، كاتب سويسري أم ألماني؟ وهل نستطيع أن نقارن بينه وبين كاتب سويسري آخر من جنيف مثلا، أى لغته الفرنسية. يمكن ذلك طبعاً، لأن أديهما يختلف لغة، أى يختلف قومية، وإن كان كلاهما سويسري، أى يستظلان بقومية سياسية واحدة.

ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن أدباء النمسا، فهم أدباء ألمان قبل أى شيء، وكذلك الحال مع أدباء بلجيكا في القسم الذي يتحدث الفرنسية، فهم أدباء فرنسيون، وفي هذه الحالة يمكن القول بأن الحدود الأدبية لا تنطبق على الحدود السياسية، ولا مع تطور القوميات، وإنما تلتقي مع الحدود اللغوية فحسب، وهي وجهة نظر يدعمها أن الأدب عملية لغوية في المقام الأول، قبل أن يكون شيئا قوميا أو سياسيا. غير أن الأمر فيما يتصل بالأدب الفرنسي والبلجيكي

والسويسرى المكتوب باللغة الفرنسية، أو الأدب الألماني والسويسرى والنمسوى المكتوب باللغة الألمانية، أقل تعقيدا، لأن هذه الشعوب متصلة جغرافيا على الأقل، لكن ماذا نفعل بالآداب الأخرى حين تفصل بينها أبعاد شاسعة من الأراضى أو المحيطات؟.

المثل الواضح لهذه الحالة الأخيرة يتجلى فى أدب الولايات المتحدة، ومثله القسم الذى يتحدث اللغة الإنجليزية فى كندا، فهل يدخلان فى نطاق الأدب الإنجليزى؟ وهل القسم الذى يتحدث الفرنسية من كندا نعد ابداع كتّابه أدبا فرنسيا، وماذا عن أمريكا اللاتينية، وجلها يتحدث الإسبانية، هل ندرس تاريخها الأدبى فى نطاق الأدب الأسبانى؟ وهل نعتبر أدب البرازيل أدبا برتغاليا لأنها تتحدث البرتغالية؟. الواقع أن الذين يلتزمون تعريف الأدب المقارن حرفيا، يرون هذه الآداب واحدة، فالأدب القومى، هو الذى يكتب فى لغة ما، ولو توزّعت بين عدة دول، ومعنى هذه أنه لا يصح أن نقارن بين روائى إنجليزى وآخر أمريكى، إذا كانت الإنجليزية لغة إبداعها، أو بين شاعر إسبانى وآخر من الأرجنتين، مادام كلاهما يكتب فى الإسبانية، وهكذا. ولكن ذلك لا يعنى إنكار أن هناك أدبا أمريكيا مستقلا عن الأدب الإنجليزى، وأرجنتينيا مستقلا عن الأدب الإسبانى. والأدب المقارن لا يتجاهل إحساس الكاتب القومى، أو القضايا الوطنية التى يعرض لها، أو الألوان المحلية التى يطلى بها أفكاره، ولا شخصية هذه الآداب وذاتيتها، وكل ما هنالك أنه يرى أن هذه الخصائص ليست بذات أهمية فى الدراسة المقارنة، وأن الحدود القومية تساوى قليلا فى مجال الاعتبار إذا لم تدعمها الحدود اللغوية.

وتقتضى الأمانة أن نشير إلى أن عددا من الباحثين الأمريكيين يناضل ضد هذه الفكرة، ويرى أن الأدبين الإنجليزى والأمريكى مختلفان، لأننا بصدد أمتين متباينتين، سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالي أدبيا، متباعدا تماما، ويرون أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنها مكتوبان فى اللغة نفسها. ويرد على هذا الاتجاه أن بقية الحالات يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه، فتاريخ فرنسا يفترق عن تاريخ سويسرا وبلجيكا، وتاريخ ألمانيا غير تاريخ النمسا، وبين إسبانيا وأمريكا اللاتينية بون شاسع من الاختلاف فى

الأصول والعادات والغايات، وبخاصة في القرن العشرين.

* * *

وهناك الأقليات اللغوية في بلد له لغة قومية رسمية واحدة، كما هو الحال في الهند والاتحاد السوفيتي، وإسبانيا، والجزائر وغيرها. هل يمكن المقارنة بين آداب هذه اللغات المحصورة في جزر وبين أدب اللغة القومية التي تطوقها؟ هل يمكن أن نقارن مثلا بين الأدب البنغالي، أو الأوردي، والأدب الهندي، أو بين الأعمال التي كتبت في اللغة الأوكرانية، أو الجرجانية، وبين الأدب الروسي، أو بين القطلونية، أو الجليقية، وبين الأدب الإسباني، أو بين الأدب البربري والأدب العربي في شمال أفريقيا؟ وكذلك الحال في الأمم التي تسودها الآن لغة واحدة، ولكنها في لحظة من تاريخها عرفت أدبا آخر في لغة أخرى، كاللغة البروفنسالية في فرنسا، والقبطية في مصر، والعربية في إسبانيا: هل يمكن أن نقارن بين الأدب البروفنسالي والأدب الفرنسي، أو بين الأدب القبطي والأدب العربي، أو بين الأدب العربي والإسباني؟ نعم، كل الحالات التي سبقت تدخل في مجال دراسة الأدب المقارن كما لو كانت لغات قومية مستقلة تماما.

ولكن الأمر يختلف فيما يتصل باللغة واللهجة، مهما كان البون بينها شاسعا، فالأعمال المكتوبة في الألمانية الواطية، والإيطالية القديمة، وعامية أهل الأندلس، وفيها أبدع ابن قزمان. كل أزجاله، تكوّن جزءا من الأدب القومي لكل منها، ولا أحد ينكر هذا، رغم أنها قد لا تفهم قبل أن تترجم إلى الفصحى إلا للمتخصصين في فقه اللغة، وتدرس كما لو كانت لغة أجنبية، ومع ذلك يميل علماء المقارنة إلى اعتبارها خارج نطاق الأدب المقارن.

● غاية الأدب المقارن:

أبنا فيما سبق ما الأدب المقارن، وبقي أن نعرض لأهميته، أو غايته إن شئت، وهي قضية لا يعرض لها الباحثون إلا على نحو عابر، ربما لأن الرد سوف يكون بسيطا وجاهزا: غاية الأدب المقارن يشي بها منهجه، أن يربط بين عمل أدبي وآخر، وأن يوضح التأثيرات التي عانى منها أو تعرض لها، أو مارسها، مؤلف ما على

آخرين، وأن يتبع سير الأفكار أو الأشكال الفنية على امتداد عصر بأكمله، وأن يفسر ظاهرة أدبية بواسطة ظاهرة أدبية أخرى شبيهة، وهو منهج يحدد غاية العلم بنفسه، وفي وضوح.

ولكن الأمر يتسع لسؤال آخر: ما أهمية أن نجد علاقة بين عمل أدبي وآخر، أو أن نقف على التأثيرات المتبادلة بين عملين أدبيين، وكذلك بقية مظاهر النشاط الأخرى؟ وهو سؤال لما يجد جوابا شافيا، وتختلف حوله الآراء وتتباعد، وإذا كان الأدب المقارن، كتاريخ الأدب بعامته، تتوقف صلاحياته على العمل الأدبي الذي يشكل موضوعه، وغايته، فإن المشكلة تبدأ من هنا: ما غاية العمل الأدبي بعامته؟

فيما يتصل بهذا الأمر لم يتقدم النقد الأدبي خطوة واحدة إلى الأمام خلال ألفي عام مضت، وقد أجاب الناقدان الأمريكيان ولك وُرن عام ١٩٥٣ بمثل ما رد به هوارس عام ٦٣ قبل الميلاد وهو أننا نلتقي في الأدب بأمرين: «المتعة والفائدة»، أى أن المؤلف يمزج من البداية وحتى النهاية بين ما هو ممتع وما هو مفيد. وعندما نجهل غاية الأدب - كما هو واقع فعلا - فسوف يصعب علينا أن نحدد غاية الأدب المقارن، والمحاولات التي تمت في هذا المجال جاءت غامضة ومكروية، وتصطدم بأكثر من عائق، وربما كان أبسط الآراء وأيسرها ما أورده ملون عام ١٩٥٤ بأن مهمة الأدب المقارن «توضيح العمل الأدبي وتفسيره»، وهو رأى ارتضاء علماء المقارنة الكبار المؤيدون للعلم، مثل فان تيجيم الفرنسي، والمناهضون له أيضا، وعلى رأسهم بنديتو كروتشه، وهو من أشد خصومه على نحو ما رأينا من قبل.

ومع ذلك يبقى السؤال قائما: ما التوضيح والتفسير اللذان يحتاجهما العمل الأدبي، وما مداهما الحقيقي، وكيف يفيدانه في نطاق غايته نفسها، وبمناهج المقارنة وليس بعيدا عنها؟ مثلا، لقد نظم عباس محمود العقاد قصيدة مطولة بعنوان: «ترجمة شيطان»، في مطلع حياته عام ١٩١٢، وتعد باعتراف النقاد «وحيدة نوعها في الشعر العربي كله، وآية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها، كما هي الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى»^(٦) وقد اعترف العقاد في كتابه

(٦) زكى نجيب محمود، مع الشعراء، ص ٢٢، طبعة بيروت ١٣٩٨ - ١٩٧٨.

«إبليس»، وصدر عام ١٩٥٨، بعد أن استعرض وضع الشيطان في الأدب العربي حتى مطلع القرن العشرين: «ثم نجمت في أوائل القرن العشرين نوازع شتى للتوسع في الاطلاع على آداب الأمم الأخرى، في موضوع الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم، ومن موضوعاته الملاحم المطولة، ومن تعبيراته تجسيم المعاني المجردة، والعناصر الطبيعية، وأرواح الغيب، وكائناته المشبهة بتماثيل الأحياء».

إن الأعمال التي يلعب فيها الشيطان دور البطولة كثيرة في الأدب الغربي، ويكفي أن نشير من بين أشهرها إلى ما كتبه شاعر الألمان الأكبر جوته في «فاوست» عام ١٨٣٢ وتناول فيها قصة الجنس البشري تناولا فلسفيا، وجاءت شعرا عالما ذا أهمية تاريخية، وتضمنت كل تجارب الإنسانية، وترجمها الدكتور محمد عوض محمد إلى اللغة العربية عام ١٩٢٩، والشاعر ملتون في ملحمة «الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، ويقوم بترجمتها إلى اللغة العربية الدكتور محمد عناني، وصدر الجزء الأول من هذه الترجمة عام ١٩٨٣، وقد احتلت هذه الملحمة مكان الصدارة من اهتمام العقاد، فهو يقرر أن «الشيطان الذي صوّره ملتون أهم من الشياطين الشعرية التي صوّرها من سبقوه ولحقوه في هذا الموضوع بين شعراء الغرب».

يمكن أن ندرس هذا الموضوع، وأن نقارن بين شيطان ملتون وشيطان العقاد، ولكن يبقى السؤال قائما: هل أصبح لشعر العقاد رنين جديد بعد هذا الاكتشاف، أو شيء من مذاق لما يكن معروفا؟ بالطبع تحاول المقارنة أن تفسر ما حدث، ومعها عرفنا شيئا أزيد، ولكن ما هو هذا الشيء، وهل يفيد في تقدير شاعرية العقاد، أو في قيمة شعره ومستواه؟.

واضح أن المقارنة هنا تضيف إلى العمل الفني معلومات خارجية، عرضية وطائرة، وذات طابع تاريخي، وهي تكشف العمل الفني أكيدا، وتجعله أكثر قربا منا، واستمتاعا بحناننا، وتجعلنا أكثر معاشة له، وتفسره وتثريه، على نحو ما في خيالنا، ولكن لا صلة لها بغايته لأن الأدب المقارن لا يعتبر العمل الأدبي نفسه غاية له، يقوم على دراسته، وإنما يتجه إلى الظروف التي تم فيها، وإلى المصادر التي استخدمها، ودراسة مصادر العقاد في قصيدته «ترجمة الشيطان»، شيء مختلف عن دراسة القصيدة نفسها، ودراسة مسرحية كليوبترا لأمير الشعراء أحمد شوقي

ليست دراسة المسرحية ذاتها، والبحث عن تأثير ألف ليلة وليلة في قصص بوكاشيو الإيطالي يختلف عن دراسة تقوم على ألف ليلة وليلة لوحدها، أو قصص الكاتب الإيطالي مستقلا.

غاية الدراسة المقارنة إذن تاريخية وليست أسلوبية، والمقارن لا يدرس الموضوعات نفسها وإنما حركة سيرها، ومادته شيء متحرك كالتاريخ نفسه، وقد لاحظ فان تيجيم بحق أن الأدب المقارن يضيف إلى متعة الإحساس بجمال الشعر والنثر، وإلى المشاعر والأفكار التي يثيرها في أعماقنا، متعة ثقافية أخرى، هي: «الفهم والتفسير» وبدأ العالم الفرنسي نفسه كتابه الموجز عن الأدب المقارن بلفت انتباهنا إلى ما توقظه القراءة المخططة من فضول، وما تلقىه تدريجيا في خيال القارئ من أسئلة، تقوم عليها قاعدة المقارنة الأيديولوجية.

إن من خصائص التعطش إلى المعرفة الاقتراب من أى موضوع، واعتباره جديرا بالقراءة والبحث، مهما تكن النهاية التي سوف يؤول إليها، لأن المعرفة تنهض في البدء على مجرد الإرادة والرغبة فيها، ومن ثم نجد فضولا ما، أو إثارة ما، لا أهمية لها في البدء، أصبحت غاية في نفسيهما، وهو شيء نلتقى به كثيرا في تطور الأفكار تاريخيا، وكثير من ألوان الفكر، وفروع العلم، والتقنيات إلى حد ما بدأت على غير أساس، أو بدأت وسيلة لغاية، ثم استقلت بنفسها مع الزمن، وأصبحت غاية في ذاتها. وحتى الشعر نفسه كان في البدء وظيفة، واعتبر وسيلة لتقوية الذاكرة، أو للسحر والتعازيم، وعرف له القدامى فائدة إلى جانب المعرفة البدائية التي يقدمها، وأصبح نصف وظيفة حتى زمن قريب، ولكنه الآن فقد كل طابع وظيفي، واستقل بنفسه، ليكون شعرا فحسب. وهكذا الحال في كثير من مظاهر الفكر والاختراع التي تحيط بنا، ذلك أن الوسيلة لا تبقى كذلك إلى الأبد، وثمة ميل فطري في أعماقنا لتحويل أى نشاط، مهما كان ضيلا، إلى حاجة ومعرفة.

وعلى هذا النحو بدأ الأدب المقارن، وسيلة وأداة في خطاه الأولى، ولكنه ما لبث أن تحرر بعد قليل من ولادته، وأصبح حيويا وضروريا مثل كل المشكلات التي تمس المعرفة، وتتجهج طرقا مختلفة لاكتشاف آفاق جديدة. وإذا كانت المقارنة توقظ الآن اهتماما واضحا ومتزايدا بين المتخصصين في الأدب، وبين الهواة أيضا، فإن ذلك لا

يرتبط بغرض مفيد، أو بأية خدمة يمكن أن نتوقعها، وإنما كما يقول كروتشه يبرر محاولاته في الترجمة: «إن دافعه الوحيد، مثل حافزه الوحيد، الرغبة في مغازلة الشعر الذى نحبه».

● خصوم وأنصار:

أضحى الأدب المقارن منذ أصبح علما موضع الاعتراض والمعارضة، كلية أو في بعض اتجاهاته، ومن حين لآخر تثار في وجهه صعوبات كثيرة، وانتقادات أصعب، أهمها وأبرزها رأى الناقد الإيطالى كروتشه فيه، وهو من أشد المعارضين للأدب المقارن كمنهج للبحث، وتناول آراءه هذه في دراسة جادة مواطنه فرانكو سيمون عام ١٩٥٤، على نحو ما عرضنا لهذا في الفقرة الخاصة بتاريخ العلم وتطوره في إيطاليا.

ولكن آراء كروتشه لم تذهب عبثا خارج إيطاليا، وإنما تركت صدى عميقا بين عامة دارسى الأدب، وتبعته صيحات اعتراض قوية في مواطن كثيرة، ولكنها لم توهن من العلم شيئا، وإنما واصل سيره صعدا، وتتفاوت هذه الاعتراضات قوة وضعفا، وكلها يمكن مناقشته والرد عليه، وسنعرض لها بإيجاز لأنها أسهمت في تعميق مفهوم الأدب المقارن ولم تضعفه.

الاعتراض الأول وجهه عدد من المهتمين بالمقارنة، ومن بينهم ولك، وورن، و جيرار، ويتصل بمجال الأدب المقارن واختصاصه، فهم لا يفهمون أن يختص بدراسة عمليين، أو أدبيين ينتميان إلى لغتين مختلفتين، على حين لا يمتد بحثه بحال إليهما حين ينتميان إلى أدب واحد، فالمقارنة بين شوقي وشكسبير في مسرحية كليوباترة، التى عاجلها كل منهما، تدخل في نطاق الأدب المقارن، ولكنها بين شوقي واسكندر فرح في مسرحيته كليوباترة أو بينه وبين إسماعيل مظهر في مسرحيته «الحب الأول أو قيصر وكليوباترة»، أو بينه وبين عبد العاطى جلال في مسرحيته «كليوباترة الجديدة»، أو بين هذه المسرحيات العربية كلها، تكون من نصيب تاريخ الأدب العربى وحده، مع أن الفكرة متقاربة، والمنهج الذى يتبعه الباحث واحد، والمشكلات متشابهة، مما يجعل التفرقة بين اللونين من الدراسة غير واضح تماما، وليس هناك

فرق منهجى، والحدود اللغوية حين تتطابق أو تختلف لا تضيف جديدا إلى المعلومات والتفصيلات المتصلة بالقضية في الحالتين.

ونلاحظ أن النقاد الأمريكيين هم أكثر العلماء إلحاحا على هذه الفكرة، وأن وراء ذلك مشكلة خاصة بهم، تلح عليهم، وتوجه آراءهم، تتصل بالأدب الأمريكى نفسه فى علاقته بالأدب الإنجليزى، وهل تدخل فى نطاق الأدب المقارن أو تاريخ الأدب القومى.

هذه وجهة نظر المعترضين، ولكن الواقع أن الحدود اللغوية حين تختلف تضيف كثيرا، أكثر مما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى، ومما يلحظه علماء المقارنة أنفسهم، وإهمال هذه الحقيقة، وعدم أخذها فى الاعتبار، أو فهمها بالدقة، لا يعنى أنها غير قائمة، والتاريخ شاهد عدل على أن ازدهار أية ثقافة يبلغ أوجه حين تلتقى مع أخرى عن طريق الترجمة، أو الغزو، أو التجارة، أو غيرها، وحدث هذا مع الثقافة العربية فى العصر العباسى، ومع الأوروبية فى عصر النهضة، ومع العربية مرة أخرى فى عصرنا الحديث.

وقد حاول فان تيجيم أن يرد على هذا الاعتراض وردّ التفرقة إلى الصعوبة التى تواجه دارس الأدب القومى حين نطلب منه أن يعرف بعمق أدب لغتين أو أكثر، وهو رد غير مقنع، لأن الصعوبة موجودة دون شك، ولكنها أيضا قد تواجه دارس الأدب المقارن، وصعوبة دراسة شيء ما لا تبرر قيام علم خاص به. ولكن ملاحظته عن «عقم التقليد بين كتاب الجنس الواحد، واللغة الواحدة» جيدة، ونجد لها تأكيدا فى دنيا الواقع، وفى مجال العلم الخالص، حيث يطعمون الشجرة بأخرى مختلفة، ومن نفس فصيلتها، أو ينقلونها من تربتها إلى أخرى غيرها، ليحصلوا من هذا المزج أو النقل على ثمرة أفضل، أو حين يمزجون بين نوعين من المعادن ليحصلوا على نوع أقوى.

الأمران إذن ليسا بمنزلة سواء، وعندما يؤثر كاتب فى آخر من نفس أديبه، أو من أدب قومى آخر، فإنما يحتذيه فى أمر من خمسة أمور، أو فيها كلها، وهى: الموضوع، والأفكار والشكل، والصور، والمناخ الشعورى. وهذه الجوانب الخمسة، ما عدا الأخير منها، يسهل انتقالها داخل الأدب الواحد، على حين أننا إذا كنا بصدد أدبين

مختلفين فإن الأول والثاني منها فقط يمكن أن ينتقلا من لغة إلى أخرى دون عوائق كبيرة، أما الظلال الشعورية وألوان الصور الخفية، وقيمة الكلمات الموحية، فلا تنتقل بالسهولة نفسها، لأن لكل فنان مزاجه الخاص، المستقر في أعماقه، يضيف على أسلوبه ظلالا ذاتية، ويشكل صورته على نحو معين، ويستغل طواعية اللغة له، في خصائصها الاشتقاقية والموسيقية، ليعبر عن نفسه في لحظة ما، تحت ضغط مشاعر معينة، ومن يحتذى خطاه، ويسير على هديه، ويكتب تحت تأثيره، يمكن أن يلحظ هذا الشيء، ويمكن ألا يلحظه وهذا الأمر يمثل مشكلة الأدب المقارن الأولى.

نعم، قد يلحظ المتأثر هذه الإرادة الأسلوبية، وهذا التوتر الشعوري، وهذا المذاق الخاص الذى يضيفه الفنان على إبداعه، وليكن مثلا شكسبير فى المسرح، أو إليوت فى الشعر، أو تشيخوف فى القصة، أو ألبرتو مورافيا فى الرواية، وقد يحاول أن يعطى هذا مقابلا عربيا، وقد لا يحاول، فإذا حاول فإن وسائله لن تكون وسائل الشاعر الإنجليزى أو القصاص الروسى، أو الروائى الإيطالى، لأن القول بذلك يعنى الخلط بين الأسلوب العربى وأساليب هذه اللغات وهو محال، والقول بإمكانه يعنى أن للأسلوب خاصية مستقلة عن اللغة، والأمر ليس كذلك.

وقد يحاول الفنان المتأثر أن يخلق معادلا فى لغته للأساليب التى أعجبهتة فيمن قلده، وحينئذ يدرس الأدب المقارن مدى الصلة بين هذه الأساليب الجديدة والأصل المحتذى فى اللغة الأجنبية، وأى نجاح ذاتى حققه الفنان فى صوغها على هذا النحو، وإلى أى مدى تتفق مع غاية الكاتب فى خلق إرادة أسلوب تصويرى يحتذى صور الأصل الذى قتلته، ويمكن أن نضيف إلى الأسلوب كل القضايا المتصلة بالموسيقا، وعروض الشعر، والصور، والأنواع الأدبية، وجميعها مما يعسر ترجمته.

مثل المشكلات التى سبقت لا نلتقى به فى أية دراسة تتم فى نطاق أدبى قومى واحد، على حين أنها تعترضنا بشدة فى أية دراسة مقارنة، وليس سهلا تحقيق نتائج حاسمة فيها، ويترتب على ذلك نتائج خطيرة، لأن احتذاء كاتب كبير وراءه أكثر من سبب، ويجب أن يكون ذلك جليا واضحا ما أمكن، وكثيرا ما نشعر حدسا أثناء قراءته فى لغته الأم أن أعماله تنطوى على شىء جديد ومثير، ولكن من الصعب الوصول إليه، وأن المترجمين، والمتأثرين به، والمقلدين له، لا يستطيعون فى أحسن

الأحوال تحديد هذا الشيء، أو نسخه، أو استناره، ويؤدى هذا بدوره إلى سقوط كبار المؤلفين على نحو مريع خارج حدود لغتهم، يفشلون تماما لأن أحدا لم يفهمهم، ولم يستطع ترجمتهم جيدا، ولم يتجاوز الكاتب والشاعر الفرنسى فاليرى الحقيقة وهو يقر، مشيرا إلى عظماء الكتاب والشعراء: «إن إمكاناتهم فى أن يُسمعوا ويقدرُوا ويحركوا ويفتنوا، محدودة بأوطانهم، أما وراءها فلا يوجدون إلا بأسائهم، إذا كان اسمهم معروفا».

إن من الصعب أن يتحدث الإنسان لغة أخرى، وأصعب منه أن يتمثلها، وأن يدخل فى دائرة مناخ ثقافى آخر، وهذه الصعوبات والتضحيات التى يتعرض لها العمل الأدبى عندما ينتقل إلى أوساط ثقافية أخرى مختلفة، متجاوزا كل العوائق والمخاطر، وقيم مشاركة وجدانية بين المبدع والجمهور فى عالم جديد، تشكل مادة الأدب المقارن ومجاله، وهى تختلف فى طبيعتها وظلالها عما يواجهه الباحث حين يتوقف عند الأدب المقارن وحده.

لا يمكن ونحن نعرض لأنصار الأدب المقارن وخصومه أن نتجاوز لويس كزمين (١٨٧٧ - ١٩٦٥) وهو جامعى فرنسى مرموق، وتخصص فى دراسة الأدب الانجليزى، وأسهم وحده، أو مع آخرين، فى التأريخ له، وكان حجة فيه فهو يرى أن دراسة موضوع مثل: «تأثير جوته فى إنجلترا» لا معنى له، إذ لا يمكن دراسته فى جوانبه المختلفة، ما لم نحدد طرفا العلاقة، وفى هذا الموضوع فإن الأول وهو جوته يمكن أن نعتبره محددًا، على حين أن الطرف الثانى وهو إنجلترا غامض، ويختلف من مكان إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، وحتى من فرد إلى فرد ودراسة من هذا القبيل تكاد تكون مستحيلة، ومن جانب آخر فإن مثل هذه الدراسة لا تنتمى إلى الأدب المقارن، وإنما تمثل فصلا فى تاريخ الأدب الإنجليزى.

إذا قبلنا رأى هذا الباحث الكبير حرفيا فلن نقف بالأمر عند الأدب المقارن وحده، لأن ما يستحيل على دارس الأدب المقارن يستحيل أيضا على مؤرخ الأدب. وربما أراد أن يقول، فى حدود فهمى، إن عملا كهذا من الصعوبة بكان، وإذن فهو يهدف إلى إعطاء فكرة دقيقة عن تعقد البحث وصعوبته، وتعدد جوانبه، عندما يدرس الأدب المقارن موضوعا على امتداد أدب كامل، وهو تنبيه لا ننكره عليه،

ولكن الموضوع الواسع، حين يستحيل علينا الإمساك بكل جوانبه، يمكن أن نحصره بين حدين، وهو هنا محصور بفكرين: جوته وإنجلترا، وتفسير طرفا المقارنة وتحديدهما مهم، وقد يكون عسيرا، ولكنه ليس مستحيلا، وكزمين نفسه شاهد على هذا، فهو فرنسي اللغة والقومية والإقامة، ومؤلف ممتاز في تاريخ الأدب الإنجليزي، وجرب على التأكيد مفهوم إنجلترا، ووجده لا غامضا ولا عسير الفهم.

نعم من الممكن أن يمتد مجال البحث واسعا وعريضا أمام الأدب المقارن، وبعض الموضوعات الهامة الخاصة به، مثل: تأثير الموشحات الأندلسية في الآداب الأوربية في العصر الوسيط وقصة الاسراء والمعراج في الآداب الإسلامية، وتأثير لغة التوراة الشعرية أو أفكار أرسطو في عصر النهضة الأوربية، ترعب باتساعها، وتتطلب أكوما من المعرفة والعمل، ومن الصعب أن يقوم بها شخص واحد، وكل ذلك إلى جانب ما تضيفه مادة الموضوع من صعوبات في ارتباطاته غير المرتبة، وتجاوزات تقديره، وتعقد العلاقات والاتجاهات، وضعف بعض العلاقات، واستحالة توثيق عدد كبير من الحقائق الضرورية، وما يترتب على ذلك. وكل ذلك حق، ولكنه لا يتصل بالعلم نفسه، وإنما بقدرتنا وكفاءتنا، والمأمول أن تتطورا مع الزمن وأن نصبح أكثر قدرة واستعدادا وصلاحية لما ينتظرنا في هذا المجال من أبحاث.

وثمة اعتراض آخر يوجه إلى الأدب المقارن، وهو أنه يهتم بكتاب الدرجات الدنيا. والملاحظة جديرة بالوقوف عندها، ولنا عليها بضع تحفظات، إلى جانب أننا لسنا على التأكيد بصدد نقص أو عيب، لأن دراسة أعمال كتاب لا ينتمون إلى أية طبقة جديرة بالاعتبار قد يكون بالغ الأهمية، إذ قد يمثل حلقة ضرورية، ووثيقة معبرة، لتصوير عقلية العصر، أو فضوله، أو ذوقه. وثمة مبرر آخر أشرنا إليه من قبل، وهو أن الأدب المقارن، وتاريخ الأدب بعامة، يستهدف الحقيقة العلمية، ومتعة المعرفة، وليس دراسة ما هو ممتع ونافع وجميل. فالمقارن قد يعير اهتمامه لأعمال قليلة الأهمية، ولؤلفين من الطبقات الثانية أو الثالثة أو ما دونها لأنها تخدم بعامة غاياته، وهى تاريخية وليست جمالية، وبالطبع فإن التاريخ يعرف آراء وأحكاما تتفاوت في قيمتها، وحين نقول إن توفيق الحكيم قلد برنادشو في «بجاليون»، فإن ذلك لا يعنى أنها من طبقة واحدة، وكل ما هنالك أنها يثيران نفس الاهتمام.

إن الأدب المقارن، كأدينا الجاحظ إن صح التعبير، يلتقط مادته أنى وجدها، ولا يقلل من قيمة الأعمال الكبرى أنها في جانب منها تحتذى نماذج لا قيمة لها، أو تقلد أعمالا متوسطة، ومهمة المقارن أن يفسر النجاح والفشل، والبدائيات الغامضة، والشهرة الكاسحة للأعمال الخالدة، وذلك لا يعنى بحال الخلط بين القيم، وكل ما هنالك أن الباحث قد يجد نفسه مضطرا حين يبين قدر عمل أدبي أن يستخدم وثائق أدبية أقل قيمة وأحيانا لا تندرج تحت أية طبقة أدبية.

واتهموا الأدب المقارن بأنه يلتقى مع تاريخ الأفكار، أو هو صورة له، لأن العمل الأدبي فيما يرون يفقد معناه الأدبي حين ينتقل إلى لغة أخرى، ولا يبقى منه في اللغة الجديدة التي انتقل إليها غير الأفكار، لأنها وحدها تقبل الانتقال. والواقع أن الكاتب عندما يحتذى عملا أجنبيا لا يقنع منه بالأفكار وحدها، وإن كانت هذه أسهل انتقالا، كما ألمحنا من قبل وأسهل دراسة بالتالى، ولهذا تبدو مع التأمل السطحي أنها وحدها التي تنتقل إلي اللغة الجديدة، ولكن من الذى يستطيع القول بأن شكسبير، أو راسين، أو مولير، وغيرهم ممن ترجمت أعمالهم إلى اللغة العربية مرة أو أكثر، وشاعت بين آلاف القراء، كتابا وشعراء ومفكرين، لم يتأثروا بغير أفكارها ولم ينقلوا عنها إلا هذه. أليست عبارات: فلان يلعب بالنار، ولا جديد تحت الشمس، ولعب دورا، ورجل الساعة، ومئات غيرها من التعابير الأجنبية مترجمة ولم تكن تعرفها العربية من قبل، وإن اتسعت لها عن طريق المجاز والكناية؟.

وأخيرا، اتهموا الأدب المقارن بأنه لا يتناول العمل الأدبي نفسه وهو عمق القضية وجوهرها في الأدب، وإنما يحصر نفسه في مشكلات خارجية تتصل بالمصادر والتأثيرات والذبوع والشهرة وهى قضايا لا يجب أن تحتل المقام الأول من اهتمامه، وحين تحكم عليه مناهجه بأن يبقى في نطاقها فإنما تحكم عليه بالعقم. وهو اتهام ساقط بدءا، لأن الأدب المقارن لا يتخذ بدءا مادته من العمل الأدبي نفسه، وليس هذا موضوعه، وإنما مهمته أن يضيف إليه معارف جديدة وأن يوقظ فينا الفضول الأدبي، أو يشبعه، وأن يثير فينا الاهتمام بجوانب لا يعرض لها تاريخ الأدب متعمقا، وأن يدفعنا إلى تفسيرات، والبحث عن أسباب، لولاه لظلت خفية لا تثير باحثا، ولا تسترعى أى انتباه.

على أن الوقوف في وجه الأدب المقارن، وإنكار دوره المستقل في الدراسات الأدبية، لا يقتصر على عدد من النقاد فحسب، يتناثرون على مساحة واسعة من الحياة الثقافية العالمية، وإنما هناك مذهبان نقديان يهتان بالعمل الأدبي في ذاته، ومن ثم يقفان بطبيعتهما من الأدب المقارن في نهاية الطرف المقابل له. وأول هذين المذهبين هو:

● الشكلية الروسية:

أقل المذاهب النقدية شيوعاً في العالم العربي، مع أنها لعبت دوراً هاماً في الحياة الأدبية العالمية، على الأقل في الربع الأول من هذا القرن، وجاءت وليدة مناخ روسي خاص في البدء، ذلك أن الأجيال التي دخلت الجامعات الروسية عشية الحرب العالمية الأولى لم تكن سعيدة بمناهج دراسة التاريخ الأدبي في مناحها الموسوعي، وقليل ما يهتم بالقيم الجمالية، أو بالنقد الانطباعي، وهو قليل الصلابة والجدية، فقام جماعة من طلبة الدراسات العليا في جامعة موسكو بتأسيس حلقة موسكو اللغوية، صيف عام ١٩١٤، وتهدف إلى تنمية الدراسات اللغوية والشعرية، وفي عام ١٩١٦ أسس جماعة من اللغويين ودارسي الأدب في مدينة سان بطرسبرج (ليننجراد فيما بعد)، جماعة دراسة الشعر OPOYAZ^(٧) ومع نهاية العقد الثاني من هذا القرن بدأ التقارب بين الجماعتين، وأعضاؤهما جميعاً من الشباب، وسوف يصبحون فيما بعد من رواد الفكر النقدي في نطاق هاتين المدرستين أو خارجهما، وانضم إليهما عدد من كبار النقاد اللغويين الكبار، أمثال: ج. فينوكور، ورومان جاكوبسون وغيرهما، فازداد نشاطهما، وصدر عنها العديد من الكتب والدراسات النقدية واللغوية، تجاوزت النطاق المحلي، وأصبحت حجر الزاوية في دراسات حلقة براغ اللغوية، ولو أن هذه تميزت عنها بالبحث في الميدان اللغوي، وارتبط نشاطها به، وذاع صيتها في العالم كله، وكان واسعاً، فيما عرف بالبنائية، وفي نظرية النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية.

(٧) كلمة مكونة من الأحرف التي يتشكل من مجموعها عنوان الجامعة في اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى جمعية، والثاني والثالث تبدأ بها كلمة شعر، والأحرف الثلاثة الأخيرة اختصار لكلمة لغة.

ومن هذه الاتجاهات الثلاثة، حلقة موسكو وجماعة الشعر وحلقة براغ، ولد ما سوف يعرف بالشكلية الروسية.

ارتبطت الشكلية في البدء بالحركة الطليعية في دعوتها إلى التجديد، ورفض الماضي، والاهتمام بلغة الفن وأدواته، وكان رد فعلها ضد النقد الانتطاعى عنيفا، واعتبره الشكليون مسرفا في الذاتية ومغرضا، وكذلك كان موقفهم من النقد الموسوعي، ورأوا أن الأدب فن لغوى في المقام الأول، وأن علم الأدب يجب أن يدرس ما هو أدبي فحسب، لغته وإيقاعها، وما يرتبط به من عروض وقافية، وأولوا الجانب الصوقي في الشعر اهتماما بالغا، فهم يدرسون أشكاله، ويحصون أصواته المترددة، ودور مستوياته كلا في بنية العمل الأدبي.

كان الأدب نفسه يستأثر باهتمام الشكليين، أما الظروف التي أحاطت به فلا تعنيهم، لا شخصية الأديب، ولا البحث في طبيعة التجربة الإنسانية، ولا الحياة نفسها مجسمة في القصيدة.

وبعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ واصل الشكليون نشاطهم في إيقاع متوتر، وزادت نشراتهم عاما بعد آخر، ووسعوا حقل دراساتهم، لأن الماركسية لم تكن أحكمت قبضتها على الأدب، ولم تضق ببقية المذاهب النقدية الأخرى غير الماركسية، وبخاصة عندما تعرض قضاياها في إطار علمى موضوعى، لا يمس النظام السياسى ولا يعرض مبادئه للخطر. وهكذا اهتم الشكليون كثيرا بمعانى اللغة الأدبية، وفرّقوا بين لغة الشعر الموسيقية، تبعث من جديد، وتأخذ الألفاظ فيها دلالة أقوى إيجاء وحيوية، بعد أن كانت جامدة متحجرة في المعاجم، وبين لغة النثر فنيا أو علميا، وسرعان ما كانت لهم دراسات قيمة عن الاستعارات والصور والأساليب التقنية التي يستخدمها كاتب ما، وعن القضايا الجبالية والتركيبية وغيرها.

ثم تجاوزوا هذا المستوى من التحليل واهتموا بمشكلات الرواية، والرواية القصيرة، والقصة بخاصة، وكانوا طلائع في دراسات منهجية لكثير من الجوانب التقنية في هذه الأنواع الأدبية، وفرّقوا بين خصائص كل نوع منها، وأشكال بنائها، وأهمية عنصر الزمن فيها، وهم أول من فرق بين الفحوى والعقدة، وأن الأولى

تكون جانباً من البناء الفني نفسه، والثانية أسلوب يستخدمه الروائي أو القصاص، وأن الفحوى يمكن تلخيصه في كلمات قليلة، أما العقدة فلا تلخص ولا تشرح، لأن هذا يشوه العمل الروائي.

منهج الشكلية الروسية وصفى في جوهره، وهم يفضلون له هذه الصفة على أية صفة أخرى، مثل النفسى أو الاجتماعى، من نعوت تشى بأن العمل الأدبى غير مستهدف فى ذاته، على حين أنهم يرونه شيئاً منعزلاً، ذاتياً، مكتفياً بنفسه، على هامش أية تاريخية. وقد ساد هذا التصور الشكلى للعمل فى المرحلة الأولى، ولكنه لم يحافظ على نقائه طويلاً، فاعترف تينيانوف الناقد الشكلى صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بظهورها الكلامى قبل أى شىء». وهكذا بدأت الشكلية تتطور، وحل مكان تطرف المرحلة الأولى اتجاهان شغلا مكاناً رئيسياً فى نظرياتها: أن العمل الأدبى لا يمكن أن يقتلع من سياقه التاريخى الأدبى، وأن امكانية التعاقب زمنياً ضرورية لتحليل الظاهرة الأدبية على نحو دقيق، ولفهم الديناميكية الأدبية بخاصة، أى أن تحليل العمل الأدبى على نحو دقيق لا يمكن أن يتجاهل الديناميكية الذاتية لأسلوب الكاتب، ومعرفة هذه تتطلب أن نأخذ التطور التاريخى فى الاعتبار، أى معرفة التاريخ الأدبى، بل وبقية الأعمال الأخرى للمؤلف، لأنها كلها، رغم استقلالها النسبى، «تعبير عن إحساس خالق فى فترة تنمية عضوية».

وأكثر من هذا، إن تحليل عمل أدبى أسلوبياً يتطلب أن نوازن بينه وبين أعمال أخرى سابقة، لمؤلفين سابقين، سواء أكانت من النوع الأدبى نفسه أم من أنواع أدبية أخرى، وذلك يتطلب معرفة سابقة وقوية بالقواعد السائدة فى العصر الذى تمت فيه عملية الإبداع، والتى تحكم استخدام هذا اللفظ دون غيره، والإقبال على تقنية معينة وترك أخرى، والقواعد النحوية والبلاغية المرعية وغيرها إذ لا يستطيع الناقد تقييم الجودة، ووظيفة الأشكال الأدبية بدقة، إلا إذا عرف كيف يستخدم المعاجم النوعية للغة الأدبية بنفس الطريقة التى استخدمها بها المؤلف نفسه، وهى مهمة تكون أكثر سهولة عندما يواجه الناقد عملاً أدبياً معاصراً له، أما الأعمال السابقة على عصره فوسيلته الوحيدة إليها أن يتوصل إليها عن طريق المعرفة التاريخية.

إن دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية أمر جوهري، ولكن هذه الدراسة ليست منفصلة عن مشكلات التأريخ الأدبي والتطورات الأدبية، ويصعب فهم أى عمل أدبي دون معرفتها، وهو ما يفسر لنا العناية التى خص بها الشكليون ما يدعونه أدب الجماهير، أى الأعمال التى من الدرجة الثالثة أو الرابعة، ويرون أنها تفسر فى أحيان كثيرة أساليب التطور الأدبي وأسبابه على نحو أفضل مما تستطيعه الأعمال الأدبية الكبرى. ويؤكد تينخانوف، من جانب آخر، على ضرورة أن نأخذ فى الحسبان تحليل العلاقات بين الأنساق الأدبية والأنساق الأخرى المجاورة لها، وبخاصة الحياة الاجتماعية، حتى نفهم التعبير الأدبي جيدا.

غير أن الشكلية، وقد ارتضت وجود علاقة بين نسق الحياة الاجتماعية والأنساق الأدبية، أبعد ما تكون عن حصر هذه العلاقة فى نطاق السببية المؤثرة، ويعبر موكاروفسكى بوضوح عن موقف الشكليين من هذه القضية، فيقول: «كل تغيير فى الأبنية وليد عوامل خارجية: مباشرة نتيجة الضغط الفورى للتغيير الاجتماعى، أو غير مباشرة بتأثير تنمية حدثت فى مجال ثقافى آخر مواز كالعلوم، أو الاقتصاد، أو السياسة، أو اللغة، أو غيرها. إلا أن طريقة مواجهة هذا التحدى الخارجى المحدد والشكل الذى يعطيه هذا التحدى أصلا، يتوقف على عوامل مرتبطة بالبناء الفنى».

لا نكاد نبلغ عام ١٩٢٤ حتى يبلغ ضيق المثقفين الماركسيين مداه بمبادئ جماعة دراسة لغة الشعر، فتعرضت لهجومات عنيفة، نظرية ومنهجية، وأحكم الحزب الشيوعى قبضته على الحياة الروسية، وكل المظاهر الفنية الأخرى، وألزمها طابعه واتجاهه ومبادئه، وبدأت الشكلية إلحادا فى مواجهة الماركسية، وأخذت تتنفس حياتها كل يوم على نحو أشد صعوبة، وأخيرا دفعوا أنصارها والمدافعين عنها إلى الصمت، أو أكرهوهم على الاعتراف صراحة بأخطائهم وضلالاتهم.

وقريبا من عام ١٩٣٠ احتضرت الشكلية الروسية، ولفظت آخر أنفاسها، لتصبح تاريخا يروى، ولتتحول بدورها المثمرة التى تخلفت عنها إلى تيارات أخرى، أخذت طابعا مغايرا، أهمها مذهب نقدى جديد، يختلف معها فى أشياء كثيرة، ويتفق

في بعض القضايا والغايات، أهمها، وما يعيننا منها موقفه من الأدب المقارن، وأعنى به :

● النقد الأمريكي الجديد:

بينما الشكلية الروسية تنهياً للغروب نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية، في الثلاثينيات من هذا القرن، ما أطلق عليه اسم النقد الجديد، وكان ذا أثر بالغ في تعديل سير النقد وتدرّيس الأدب في جامعات الولايات المتحدة، وأثر بقوة في قطاعات كبيرة من النقاد في أوروبا وأمريكا اللاتينية.

بدأ المذهب على يد مجموعة من النقاد متجانسة، ومنظمة، وتدافع عن مجموعة من الأفكار ومناهج من العمل المشترك، وسرعان ما توزعتهم السبل، وتفرقت بهم الطرق، وسجلوا تنوعاً مذهبياً واسعاً نسبياً بين شخصياتهم، ولم يعد لهم برنامج محدد ومقبول من الجميع. ومع ذلك يمكن، تبسيطا للدراسة، أن نتحدث عن مجموعات بينهم، أوضحها مدرسة الجنوب، وهم الذين عاشوا في جنوب الولايات المتحدة، ومارسوا نشاطهم في جامعاته، وأنشأوا مجلات تعبر عن آرائهم، وتلاقوا على نحو ما حول مفهوم مشترك عن الثقافة والإنسان، بمعنى تقليدي ورجعي، يحمل طابع الجنوب المحافظ، ورغم ما بين أعضائها من تفاوت في الظلال، فقد دافعوا عن عدد من المبادئ الجمالية والنقاط المنهجية المشتركة، وقاوموا أشكال النقد التي رفضتها الشكلية أيضاً، من الانطباعية والثقافية الموسوعية، ودافعوا عن شعر يناهض الرومانسية والتعبيرية، برىء من غثاء الذاتية والشعور، واقتروا لتحليل الأعمال الأدبية مناهج وتقنيات تشبه ما عند الشكليين.

كان من أبرز مبادئهم، وهمنا بخاصة لأنه يقف من الأدب المقارن في الجانب المقابل، أن النقد الأدبي لا يمكن أن يكون صورة للدراسات الأدبية التي تهتم بالخلفيات التاريخية وسيرة المؤلف، ومشكلات المصادر وغيرها، ودافعوا عن تحليل يستهدف في جوهره النص الأدبي خالصاً، وغايته فهم الطريقة التي يستخدم فيها كل عمل أدبي اللغة، لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات، والمذاهب والحركات، لا يقودنا إلى معرفة بناء قصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإيهام

والسخرية والتناقضات الظاهرية، وباختصار كل ما يميز العمل الأدبي نوعيا، ولهذا فإن تحليل النقد الجديد وصفى بأكمله تقريبا، بطيء جدا، ومفصل، ويقع على العناصر العديدة التي تتكون منها الآلة اللغوية، أو على العمل الأدبي معتبرا في مجلته.

ولهذا فإن على الناقد أن يدرس قيم الكلمات المتعددة ودلالاتها، وإيهام الألفاظ وتوترها، ودور أدوات النحو كالوصف والفعل واسم الفاعل، وغيرها من صور العمل، وأن يعطى اهتماما أكبر للاستعارات والرموز السائدة، أو التي التجأ إليها الأديب، والألفاظ التي تمثل حجر الزاوية ومعانيها، وما يبرره السياق، والأساليب البلاغية المستخدمة، والإيقاع والتناسق، والمبادئ التي تحكم هندسة العمل الأدبي، والتقابل، وغيرها. والأساليب التقنية المستخدمة في تكوين الرواية أو المسرحية، وحتى ملامح الشخصيات وخلق المناخ، والموضوعات الرئيسية والهامشية، ونمو الموضوعات وغيرها. وهكذا تصبح لنا مع النقد دراسة مجهرية، تُخضع العمل الأدبي لتحليل مشابه لما يقوم به عالم الفيزياء حين يخضع المادة، أو العالم اللغوي الحديث حين يحلل الكلمة.

ومع ذلك، لا يمكن القول أن تمة قاعدة محكمة تطبق على كل الأعمال الأدبية دون تفاوت أو اختلاف، لأن لكل عمل ملامحه الخاصة التي تتطلب من الناقد ردًا مناسبًا، أى أن المنهج النقدي يجب أن يقوم على الاستقراء لا الاستدلال. والفرق بين الناقد المعد جيدا ومن يعوزه كل تكوين ويعتمد على حدسه، أن الأول على خلاف الثاني، يواجه العمل الأدبي مسلّحا بمجموعة من المعارف الخاصة عن الظاهرة الأدبية ومنهجية النقد، فيستطيع أن يحلله بقوة وعلم وتوهّج، بما ليس في إمكان الناقد الهاوى، الذي ينقصه الإعداد، مهما كان ذكيا وحساسا.

كثيرون من أنصار النقد الجديد يجهلون الظروف التي أحاطت بالعمل الأدبي، ويدرسونه في غيبة أى عنصر ذى طابع تاريخي، وهو ما يفسر لماذا يفضل النقد الجديد الشعر الغنائي على نحو واضح، ويظهر اهتماما أقل بالرواية والمسرحية، لأن هذين النوعين الأخيرين يرتبطان بالتاريخ أكثر من ارتباط الشعر الغنائي به. وكما حدث في الفترة الثانية من تاريخ الشكلية الروسية، فإن بعض ممثلي النقد

الجديد الأكثر اعتدالا يعترفون بضرورة أن نأخذ في الاعتبار الظروف التاريخية التي أحاطت بالعمل الأدبي، لكي نصل إلى تحليل دقيق له.

لا يتجافى النقد الجديد عن تفسير العمل الأدبي انطلاقاً من ترجمة صاحبه فحسب، وإنما يتجنب أيضاً، وبشدة، أن يسقط فيها يدعوه بعض النقاد القصد الزائف، أى الاعتقاد بأن المعنى الحقيقي للعمل الأدبي يتركز في نية مؤلفه، وأن إنجاز النقد الأكثر أهمية أن يتوصل إلى هذه النية، أو الغاية إن شئت.

إن النقد الأدبي، فيما يرون يجب ألا يختلط بالدراسات اللغوية أو الأخلاقية أو الاجتماعية، أو أى نوع آخر من الدراسات، ذلك أن كل طلاب المعرفة تقريباً يمكن أن يجيدوا فى الأدب مواد تهمهم، يمكن أن يجيدوا فى شعر امرئ القيس ما يفيد دارس الجغرافيا، وعند الجاحظ ما يعين على التأريخ لعلوم الطبيعة والتجربة، وعند أبى حيان التوحيدي مواد وفيرة عن تقاليد الشعوب، وغير ذلك كثير. وما من شك فى أن النقاد يجب أن يحيط خبراً بهذه المواد التى أفاد منها الفنان، غير أن مهمته كناقّد تقوم على تمثّل العمل الأدبي أدباً ومناقشته.

يهدف النقد الجديد إلى تأكيد استقلال النقد الأدبي، ويحدّد مهمته بأنها دراسة العمل الأدبي فى ذاته، وليس وثيقة ذات طبيعة اجتماعية أو أخلاقية أو فلسفية أو غيرها. والتأكيد على استقلال النقد مرتبط بالدفاع عن استقلال الأدب، وهو مبدأ مجمع عليه من دعاة النقد الجديد، وجاء رد فعل ضد النقاد الذين حملوا اسم الإنسيون الجدد ولعبوا دوراً هاماً فى الثقافة الأمريكية خلال الأعوام الأولى من القرن العشرين، وعلى رأسهم إرفينج بيبيت، وضد النقاد الذين يستلهمون الماركسية أو الاشتراكية، أو دعاة الأدب المقارن، لأن الإنسيين يربطون الأدب بالأخلاق والنظام والتقاليد، والماركسيين ورفاقهم يضحون به على مذبح الثورة الاجتماعية، والمقارنون يفتشون عن المصادر والتأثيرات.

الأدب مستقل لأنه يقدم شكلاً خاصاً من المعرفة، لا يختلط بالمعرفة العلمية أو الفلسفية أو التاريخية، ولأنه يستخدم اللغة بطريقة خاصة، يخلق معها أبنية لا تشبه أخرى. والتأكيد بأن الأدب لا يختلط بالدين أو الأخلاق أو العقائد أو الفلسفة أو غيرها لا يعنى أن نقف بالأدب عند الشكل فحسب، وأن نبتعد به عن الحياة أو

الإنسان، وأن نرتكب أخطاء دعاء الفن للفن، وهو اتهام يوجه أحيانا لدعاة النقد الجديد، وهم يرفضونه دائما، لأن العمل الأدبي فيما يرون تعبيرا عن تجربة محددة من الحياة، وله دون شك صلاحية التأثير فيها، ولكنه يعبر عن التجربة ويمارس تأثيره بطريقة خاصة به، ولن يتاح له أن يقوم بدوره هذا إذا لم يحقق وظيفته الجمالية في المقام الأول. وحين تخلق القصيدة حياة متخيلة، وتبدع عالما مفترضا، فإن ذلك لا يعنى بالضرورة أنها تهرب من الواقع، وفي هذا يستخدم الأديب عناصر فلسفية وأخلاقية ودينية وتاريخية، ولكن هذه العناصر تمزج في تكوين جمالي يخضع لغاية فنية، يمكن أن نفسرها بدقة، وأن نقيّمها على نحو جيد، في نطاق هذا السياق فحسب.

باختصار، يمكن أن يدرس المؤرخ أو الجغرافي أو عالم الاجتماع، أو السلالات البشرية رواية أو مسرحية أو قصة أو قصيدة، وأن يقف المقارن عند أصول العمل الأدبي البعيدة أو القريبة، ولكن مثل هذه الدراسات ليست لها أية صلة بالنقد الأدبي، الذي يجب أن يهتم بما هو جوهري ونوعى في الشعر أو المسرح أو الرواية، ونوعية مستواها الجمالي.

● ردّ على المذهبيين:

كلا المذهبين كما رأينا، الشكلية الروسية والنقد الأمريكي الجديد، يقف عند العمل الأدبي في ذاته، ويراه شخصا بلغته، وغاية درسه أن نفهمه، ويعتبران كل ما عداه عرضيا وهامشيا، ومن ثم فإن المشكلات المتصلة بالتبعية والتأثير والشهرة ليس لها أهمية في ضوء هذا التحديد، إلا إذا أخذناها على أنها تساعد في الفهم، وهم لذلك لا يديرون ظهورهم للموازانات، لأن هذه لا تأخذ العلاقات السببية في الحسبان.

غير أن ثمة فارقا بين المذهبين، فالمشكلة لا تهتم بترجمة المؤلف، ولا بالأفكار السائدة أو حركة المجتمع، وتتنظر إلى العمل الأدبي من حيث أنه لغة تنهض بوظيفة جمالية، على حين أن النقد الأمريكي الجديد يأخذ موقفا أوضح تردّدا في هذا المجال، فهو لا يدين الدراسة التاريخية تماما، والكثرة من أتباعه تحاول التوفيق بين

التاريخ الأدبي والنقد الأدبي وفيما يتصل بالأدب المقارن يدافعون عن فكرة أن وظيفته ليست في أن يستنتج، وإنما في أن يوازن بين متشابهات دون أن يذهب إلى ما وراء ذلك من البحث عن علاقات سببية.

هذا اللون من الدراسات الأدبية الذى يستخدم الموازنة أعطى نتائج رائعة أحيانا، وفتح الباب على مصرعيه، وبأوسع مما يجب، أمام الحدس كمنهج عمل، ومعه نستطيع أن نفعل كل شىء، إذ يكفى أن أقرر أن نفسى تحدثنى أنه توجد علاقة بين «مسرحية محمد» لفولتير ومسرحية توفيق الحكيم التى تحمل الاسم نفسه، أو بين قصائد الرومانث الإسبانية والقصائد المنسوبة إلى أوسيان، وبعد الحدس، والانطلاق منه، فإن كل شىء يتوقف على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية، فإذا كان يتمتع بقدر كاف من المعلومات الواسعة لكى يقضى بحق بين المفاهيم والأفكار المتقابلة، وإذا كان يمتلك قدرا عاليا من موهبة النقد وحدته، تسمح له بأن يختار آراءه بطريقة يعتمد فيها أساسا على النصوص التى صنفها، وإذا كان قبل ذلك كله يمتلك الموهبة الأدبية، وبدونها لا يساوى العمل النقدي شيئا كثيرا، فإن رأيه سيأتى فى الغالب منصفًا، إذا لم نقل مثيرا ومشوقا.

أشهر من استخدم هذا المنهج أورباخ فى كتابه *Mimesis*، وهو نموذج فى مجاله، فقد درس فى روعة مختارات من الأدب العالمى، أو إن شئت عددا محدودا من الأعمال الأدبية الخالدة، وطبق عليها منهجا واتجاها فى البحث شخصيين للغاية، كى يحقق سلسلة باهرة من النتائج الجوهرية لتطور فن الأدب بعامته، وأحرز نجاحا عظيما دون شك، ولكنه نجاح لا يبرهن على امتياز المنهج، بقدر ما يشى بحدس الباحث وظروفه الشخصية المواتية. وفيما عدا هذا فإن مجرد الخاطر بأن عشرين عملا أدبيا، مهما تكن، يمكن أن تلخص تطور الأدب أمر بالغ الخطورة، ويفترض أن نفهم مسبقا أن ما عداها حشو وزيادة، وأن مستوى القيمة الأدبية لها بالغ الوضوح والتأكد والتميز والدقة، بقدر لا يدع شكافيا يتصل بالقاعدة، أو الرأى الذى يحكم الاختيار.

غير أن العلم، إذا كان ممكنا أن نتحدث عن العلم فى مجال الأدب، لا يصح أن يخضع للعامل الشخصى كلية، ومع أن أحدا لا ينكر أهمية الحدس وضرورته، لكن

واجبنا أن نجعل منه شيئا مؤكدا حين يحتك بالواقع، بأن نمر به عبر التاريخ، أو إن شئت من خلال علاقة سببية. ولكن النقد الجديد حين يعرض للعلاقة لا يقصد إليها في نفسها، وإنما ليتعمق في الموضوع، وليكتشفه من خلال وحدة العمق في نطاق عالمية الفن، وفي كل الحالات لا يجب أن ننسى أبدا أن ما يعتمد على مجرد الحدس فحسب فإن النتيجة التي ينتهي إليها تظل في هذا النطاق أيضا.

إن العمل الأدبي ليس ما هو الآن فحسب، وإنما أيضا ما كان عليه، وما سوف يصير إليه، وذلك أمر يختلف عن دراسة نوعه، أو ترجمة مؤلفه، أو استعاراته وصوره، ومن هنا فإن المقارنة تلتقي مع الشكلية الروسية في جانب، وأن اختلفا في جوانب أخرى، لأن هذه في أواخر أيامها، قبل أن تتلاشى، أوشكت أن تمدها إلى جانب هام مما يتناوله الأدب المقارن بالدرس، وبدأت تقترب منه كثيرا في نهاية تطورها، وفيها بعد سنجد أن الأسلوبية، وخلفت الشكلية في مجال النقد، لم تقترب من الأدب المقارن فحسب، وإنما بدأت تغزوه، وتحاول أن تضمه إليها.

إن دراسة العمل الأدبي تتم عن طريقين ممكنين: أن ندرسه موضوعا، كيانا ماديا، ولو أنها مادية باللغة الرقة، والآخر أن ندرسه موضوعا باعتبار ما سيصير إليه، نوعا وتحولا. والأول يعنى دارس الأسلوب، والثاني لا يدخل حتى يومنا في أى من مذاهب النقد الأدبي، ومن حق الأدب المقارن أن يخص بها نفسه، ويجب أن نضيف في الحال أن هذا التخصص لا يستهدف أن يستحوذ على مجال التحول كله، وإنما على جانب منه، الجانب الذى يدرس جذور عالمية الأدب واتجاهاتها. أما الجانب الذى يقف عند العوامل الداخلية، أسبابا وتأثيرا، فسوف يدعها لتاريخ الأدب والنقد الأدبي.

وهنا نصل إلى التحديد الثالث، والممكن، للأدب المقارن، وربما كان هذا التحديد يعبر على نحو أفضل عن حدوده وقوته، أى أن الأدب المقارن يدرس الأدب من الوجهة التي سوف ينتهي إليها عالميا، وإذا اكتفين بأن ننظر في الموضوعات إلى ما هو متماثل فحسب، فلن تكون هناك صيرورة، وبالتالي لن تكون هناك سببية أيضا. فالأدب المقارن لا ينظر إلى متشابهين، ولكنه يهتم باستخراج ما هو متماثل في عمليتين مختلفتين، لا لأن هذه غايته، وإنما لأن تحديد التماثل يقودنا إلى فهم التنوع على نحو

أفضل، وإذن فالصيرورة والسببية لا يتنافسان فحسب، وإنما يتبادلان، ودراسة
المتشابهات المتوارثة جماليا، والتي تنطلق من إمكانية التشابه أو التطابق، تدخل في
نطاق الأدب العام، وهو ينظر إلى العمل في تكوينه كهدف حاضر، وبالتالي فإن
فكرة الصيرورة ليس لها أية صلة بالدراسة الديناميكية للعمل الأدبي.

مجالات البحث في الأدب المقارن

يهتم الأدب المقارن بدراسة الصلات التي تقوم بين الآداب القومية المختلفة، وما أدت إليه في الماضي أو الحاضر، أو حتى ما يمكن أن ينتج عنها في المستقبل، وهو أمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى، وتتداخل فيه عناصر كثيرة، نفسية ومادية، مها تكن ضالة الموضوع الذي ندرسه.

في نطاق هذا التحديد يمكن أن ندرس المادة المنتقلة نفسها، سواء كانت فكرة، أو نوعا أدبيا، أو شكلا فنيا، أو أسلوبا، أو صورة، أو رأيا، أو عاطفة، أو نموذجاً، أو أسطورة. وسواء كان النقل كاملاً أو جزئياً، وأن نمضي معها من بداية الطريق إلى نهايته، لنرى كيف وصلت: كما هي، أم تغيرت، كاملة أم زيد فيها، أم أنقص منها. وقد ندرس كيفية الانتقال نفسها، والظروف التي تمت فيها، والعوامل التي أدت إليها. وفي هذه الحالة يمكن أن ندرس المرسل، مؤلفاً أو كتاباً، ورواجه في بلد معين، والتأثير الذي أحدثه فيه، والتقاليد التي أرساها، وهو هنا واحد، ولكن مظاهر تأثيراته عديدة.

ويمكن أن نقف عند المتلقي، فندرس المصادر التي استمد منها مؤلفه، وقد تكون كثيرة، إلى غير ما نهاية، على حين أنه واحد، والأشياء المؤثرة فيه عديدة. وأخيراً يأتي دور الوسيط الذي سهّل عملية الانتقال، وهذا الوسيط قد يكون كتاباً، أو أي مطبوع آخر، أو مؤلفاً، أو أدبياً، أو تأثيراً وتأثراً أو غيرها وسوف نعرض لكل واحد منها على حدة.

● الكتب والمطبوعات:

تضطلع الكتب بدور هام في نقل الأفكار وإشاعتها بين لغة وأخرى، وقد ترجم

كاملة، أو معدلة، أو ملخصة، أو تجيء في شكل منتخبات تضم روائع أكثر من أديب، أو تحملها صحف ومجلات تروج خارج موطنها الأصلي. وطريقنا إلى ذلك ما أدلى به المؤلف نفسه عن ثقافته وجوانبها، وتأثره بكتاب ما، أو بثقافة بلد بعينه، وهي تصريحات يجب أن تخضع للشك والنقد المنهجي، فقد يرسل بها صاحبها ادعاءً ليوهم غيره أنه عالمي الثقافة، وكثيرون من أصحاب الشعر الحر على امتداد العالم العربي يزعمون أنهم تأثروا فيما يقولون بالشاعر الإنجليزي إليوت، في هذا الجانب من أشعارهم أو ذاك، دون أن يدعم دعاوهم تميز في لغة الشاعر، أو ترجمة لأعماله، أو أية ملامح أخرى تشي، ولو قليلاً، بأنهم تمثلوا شعره أو حتى عرفوه.

ومن جانب آخر، لا ينهض الصمت حجة على أن الكاتب لم يتأثر بغيره، فقد يؤثر المتلقى أن يمر بذلك دون إشارة إليه، لاعتبارات شخصية أو نقدية، كأن يكون كاتباً كبيراً أو شهيراً، أو ليوهم أنه أصيل في إبداعه قماً، وبخاصة حين يكون في مطلع حياته الأدبية، أو لأنه غير واع بمصطلح التأثير، فهو يفهم منه النقل أو الاقتباس أو السرقة، والأمران جد مختلفان. ويمكن للمرء - مثلاً - أن يجد في البناء الروائي لبعض روايات بلزاك الفرنسي وبعض روايات نجيب محفوظ، أو في ما تكتب فرانسواز ساجان ويكتب إحسان عبد القدوس من قصص، جوانب من الشبه تتجاوز حد الصدفة، وتدخل في نطاق الدراسة المقارنة، رغم أن أيّاً من الكاتبين العربيين، وهما التاليان، لم يصرح بأنه في كتاباته قد تأثر بأحد.

وحين نفتقد اعتراف الكاتب يمكن أن نستدل على تأثره بشواهد من ثقافته نفسها، كأن يكتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية، فتقوم شاهداً لا ينكر على تأثره بأدبها، فنحن نعرف أن الأشرف قانصوه الغورى سلطان مصر، المتوفى ٩٢٢ هـ = ١٥١٦ م، نظم بعض موشحاته وأشعاره باللغة التركية، وأن عدداً من شعراء الفرس مثل بندار الرازي، المتوفى ٤٠١ هـ = ١٠١٠ م، كان ينظمون أشعارهم باللغات العربية والفارسية والديلمية. وكان السهروردي، شهاب الدين يحيى، وقُتل عام ٥٧٨ هـ = ١١٨٣ م وهو فارسي، يؤلف بالعربية والفارسية على نحو سواء.

وفي الأندلس جمع يهودى يدعى موسى سفردى، اعتنق الكاثوليكية عام

١١٠٦م، وحمل اسم بدرو ألفونسو، وتوفي في تاريخ غير معروف، مجموعة من الحكايات العربية، ثم ترجمها إلى اللاتينية مع شيء من التصرف باسم «تربية العلماء»^(١)، وعُرف عن الفيلسوف القطلوني الإسباني رايموندو لُسل، (١٢٣٥ - ١٣١٥م)، أنه كتب بعض مؤلفاته باللغة العربية، ثم ترجمها فيما بعد إلى القطلونية أو اللاتينية^(٢)، وكتب أوسكار وايلد الإنجليزية روايته «سالوميه» باللغة الفرنسية، وحرّر فولتير الفرنسي رسائله الفلسفية باللغة الإنجليزية. وفي عصرنا الحديث كتب الدكتور أحمد ضيف روايته «الشيخ منصور» باللغة الفرنسية، وكتب مصريون آخرون في لغات أخرى مختلفة غير العربية، وكل ذلك يقوم شاهدا على تأثير الواحد منهم باللغة الأجنبية التي ألف فيها.

وتقدم الدوريات والمجلات المتخصصة مادة لا بأس بها في هذا المجال، حين تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب، وتنتشر آراءهم أو تسلط الضوء على أفكارهم، وقد اضطلعت مجلة «تراث الإنسانية» التي كانت تصدر في مصر في الستينيات والسبعينيات بدور باهر في هذا المجال قبل أن تتوقف عن الصدور، ومن قبلها قدمت مجلات البلاغ الأسبوعي، والسياسة الأسبوعية، والرسالة، والثقافة، والهلل، والمقتطف، وأدب ونقد، وغيرها، فصولا قيمة عن الأدب الأجنبي والأدباء الأجانب. وتصدر في الكويت «الثقافة العالمية: مجلة تترجم الجديد في الثقافة والعلوم المعاصرة»، وتظهر مرة كل شهرين وصدر العدد الأول منها في المحرم ١٤٠٢ هـ = نوفمبر ١٩٨١، ولكنها جاءت في مادتها دون بقية مطبوعات الكويت الأخرى، إذ يشوب الترجمة فيها عجمة واضحة، إلى جانب غلبة القضايا العلمية الخالصة في أبحاثها، وتوجد أخرى مثلها في سوريا. وتصدر العراق مجلة شهرية باسم «الثقافة الأجنبية»، وتعنى بشئون الأدب في العالم.

وعرفت أوروبا في القرن الثامن عشر وما بعده مجلات متخصصة في هذا الجانب، مثل: «الجريدة الأجنبية»، و«مجلة أوروبا الأدبية»، وازدهر هذا اللون من المجلات

(١) درسنا هذا الموضوع تحت عنوان: «حكايات عربية مهاجرة» في كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن.

(٢) انظر دراسة قيمة عن هذا الفيلسوف الإسباني الشهير، وعن الأصول العربية لفلسفته في كتابنا: دراسات أندلسية: في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

في القرن التاسع عشر، وأوضح مجلاته «العالمين»، وصدر العدد الأول منها عام ١٨٢٨ م، ولا تزال توالى الصدور حتى يومنا، وتمثل مصدرا طيبا لهذا اللون من الدراسة، فقد ظلت على امتداد تاريخها تتحدث عن كثير من الكتاب غير الفرنسيين، وبخاصة في أعوامها الأولى وتفسح صفحاتها لهم، وتقدمهم لقرائها، وبذلك ألقت ضوءا كاشفا على منزلتهم لدى الجمهور الفرنسي في تلك الأيام، وكان نشر مقال فيها لمؤلف أجنبي يعد شهادة اعتراف به في فرنسا، والرجوع إلى الفهرس التحليلي لها يكشف عن مؤشرات هامة في هذا المجال، وقامت «المجلة الفرنسية الحديثة»، ولو أنها أحدث تاريخا، بدور مشابه بهذا.

ويمكن للباحث العربي أن يدرس الدور الذي اضطلعت به هذه المجلات، كأن يدرس الأدب الأجنبي في مجلة الرواية، وقد توقفت من زمن طويل، وكانت تصدر عن دار الرسالة، أو في مجلة المقتطف أو غيرها من المجلات التي أشرنا إليها، وهى دراسة تتطلب من الصبر أكثر مما تتطلب من النبوغ، ودورها أن تمهد الطريق للمقارنين، وتسهل عليهم مهمتهم، وتصلح للمبتدئين، ويمكن أن تكون رسائل لا بأس بها لدرجة الماجستير.

● الكتاب والمؤلفون:

إن تأثير كاتب في آخر من أبسط المسائل التي يمكن أن يعالجها الأدب المقارن. فثمة طرفان: مرسل ومتلقى، وهما محدّدان، سواء كان الاثنان، أم أحدهما، كاتباً فرداً، أو جماعة، أو أدب أمة بأسرها، أو مذهباً أدبياً. والنصوص موضع الدرس قد تكون كثيرة أحيانا، ولكنها محدّدة على أية حال، ويمكن الإلمام بها كاملة على وجه التقريب، ويتم التأثير مباشرة أحيانا، وعن طريق الوسيط أحيانا أخرى، ويقوم هؤلاء بدور هام في التمهيد والتأثير، بأفكارهم ونقدهم، أو بأشخاصهم وذواتهم.

وما دمنا بصدد دراسات أدبية فليكن انطلاقنا من الأدب نفسه، من النصوص وما يقع بينها من تشابه يحمل على الظن بأن هناك صلات بين الكاتبين أو الكتاب، وتبدأ مهمة الباحث هنا بالكشف عن هذه الصلات وتحديد زمتها ومكانا للوصول إلى إمكانية التبادل، وقد يغنى عن ذلك اعتراف صريح من المتأثر بأنه أعجب

بأفكار الكاتب الأجنبي، أو قلده، كما نجد عند محمود تيمور في اعترافه بأنه سار على خطى تشيخوف، ومثل هذه الاعترافات يجب ألا تؤخذ على علاقتها دائما. مع وجود التشابه، وغيبة الاعتراف بالأخذ أو التقليد أو التأثر، يتضاعف الجهد في إثبات الصلة التاريخية، لأن التشابه بين النصين كثيرا ما يخدع الباحث ما لم يكن مسلحا بالوعى والإدراك، فيقع في مهايط من الخداع والضلال، ويخلط بين التأثر والتشابه، ومن هنا ينبغي التثبت في النصوص، فلا نقول بالتأثير ما لم يكن التشابه بينها واضحا في التصوير، أو عميقا في الفكرة، ولا يمكن أن يُعزى إلى الصدفة وحدها، أو إلى تشابه المناخ عند الكاتبين، أو أنه من المواضيع المشتركة بين القرائح الإنسانية، أو يرجع إلى تشابه الضواغط القومية، أو إلى ظروف شخصية أو خارجية، أو ثمرة تطور طبيعي انتهى إليه فكر المؤلف وفنه، ولدينا المثل واضحا في المشابهة العديدة بين قصائد الشاعر العربي أبي القاسم الشابي والشاعر الإنجليزي وردز وورث، وهذا أسبق، ولكن الأول لم يقرأ له شيئا لأنه لم يكن يعرف الإنجليزية، ولم يقع على شيء مما ترجم له في الصحف والمجلات المصرية، وهو يسير على أية حال.

على أن تشابه النصوص ليس الدليل الوحيد على التأثير، فقد يتأثر الشاعر في قصيدة أو مسرحية بشاعر آخر، والكاتب في رواية له بأخرى أجنبية، أو كلاهما بكتاب أجنبي من نوع أدبي مختلف، ويحدث هذا أكيدا، ثم لا نجد في إبداع أحدهما فقرة واحدة تشبه فقرة أخرى فيما أفادا منه، مع أن المتلقى أفاد من المرسل قطعا، ولكنه تمثل ما قرأ، وهضمه، وأحاله إلى شيء من ذاته، وكان هذا حال عباس العقاد دائما، ومذهبه أيضا. وفي هذه الحال يكون طريقنا إلى إثبات التأثير شيء آخر غير النصوص، كتحليل العواطف، أو الأسلوب، أو المواقف أو غيرها. فقد يكون الأمر مجرد آراء، أو عواطف، انتقلت من ذهن إلى آخر، بغض النظر عن الصورة الفنية التي عبرت عنها، وإثبات هذا التأثير شاق، ولكنه مرهق ومعقد، لأنه يتألف في الواقع من عناصر مختلفة، تتجمع عند المتلقى على نحو يختلف عما كانت مجتمعة عليه عند المرسل، ومهمة التأريخ الأدبي أن يعيد عزل هذه العناصر ليرتبها من جديد، في نظام آخر، أدنى إلى التلاؤم مع ما يرمى إليه من التأريخ للرواية أو المسرحية أو غيرها.

وقد يجيء التأثير من كاتب عظيم في جماعة أدبية، أو مدرسة بعينها، أو نوع أدبي محدّد، ومثل هذه الدراسة أكثر فائدة من اللون الذي سبق، وهو تأثير كاتب في كاتب، فهنا تتمحى الخصائص الشخصية، ويبدو الجوهر المشترك واضحاً، كأن ندرس تأثير موباسان في القصة الواقعية العربية، أو تأثير شيللى في شعراء الرومانسية العرب، وقد يترك أديب واحد تأثيراً قوياً في بلد أجنبي، خلال حياته أو بعدها، حين ينفذ إلى بعض مناطق الأدب أو الفن في بعض البلدان، ويحدث فيها أثراً إيجابياً واضحاً، كالأثر الذي تركه إليوت في الشعر العربي المعاصر، أو تأثير الكاتب الدانمركى لودفيج هولبرج، ١٦٨٤ - ١٧٥٤، في الملهة الألمانية في القرن الثامن عشر.

طبعى أن تتجه دراسة المقارنين إلى هؤلاء الكبار أكثر مما تنصب على غيرهم، وفيها قد يقتصرون على تتبع الصدى الذى أحدثته بعض التجديدات الأجنبية في المبدعين والنقاد وفي جمهرة القراء، كالدراسة التى قام بها بوقى عن «فولتير وإيطاليا»، وفيها أظهر الأثر الذى طبع به الأديب الفرنسى الكتاب الإيطاليين، أو كتاب هنرى بير عن «شيللى فى فرنسا»، وفيه يبين ما يدين به الشاعر الإنجليزى للفرنسيين وما أعطاه للفرنسيين أيضاً، أو مثل كتاب بلدنسر جيه عن «جوته فى فرنسا». وكثيراً ما يبتناولون كل نواحى الموضوع، فيدرسونه الاكتشاف والشهرة، والترجمات، والنقد، والتقليد، والتأثيرات، وقد تتناول بحوثهم قروناً بكاملها.

يتناول الباحث حين يدرس تأثير كاتب، أو كتاب، أو نوع أدبي، أو أدب بأكمله، فى بلد أجنبي، مدى معرفة البلد الأجنبي بهذه الكتابات، أو بتعبير أوضح مدى انتشارها، فيمهد لذلك ببيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين، أو الكتاب، أو الآداب، وأدت إلى هذه القرابة الأدبية، واللقاء الفكرى، وهى علاقات تنشأ عادة من الاحتكاك السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى، كالذى حدث بين الأدب العربى والآداب الأوربية على أرض فلسطين خلال الحروب الصليبية، أو بينها على أرض الأندلس، أو بين الأديبين العربى والفارسى.

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أديبين أو كاتبين مجرد وسطاء مهدوا بكتاباتهم

للتعريف بالبلد، أو بالأدب الذى يدعون إليه، وقد يتم الانتشار بلا وسيط، بأن يشيع النص الأدبي نفسه، في لغته الأصلية، وهو ما يندر في البلاد التي لا تهتم باللغات الأجنبية، ويكثر حين تكون هذه البلاد مهياة لتعلم لغات غيرها والاهتمام بها، لأسباب جغرافية، أو تاريخية، أو دينية، كانتشار كتاب باللغة العربية في البلاد الإسلامية غير المتحدثة باللغة العربية، أو باللغة الفرنسية في إيطاليا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أو باللغة الإنجليزية في مصر في مطلع هذا القرن، أو بالفرنسية في لبنان، أو الجزائر، أو المغرب حتى يومنا هذا.

يغلب أن يكون انتشار العمل الأدبي عن طريق الترجمة، ويؤدي هذا إلى نتائج مختلفة، فقد يقبله النقاد، ويعجب به القراء، ويتأثر به الأدباء، فيزداد انتشارا، وهو أمر يمكن أن نتوصل إليه من عدد الترجمات التي تمت له، والطبعات التي ظهرت من كل ترجمة، وعدد المرات التي مُثِّل فيها على المسرح إن كان من هذا النوع الأدبي، وعدد المقالات الأدبية التي تناولته، ولهجة هذه المقالات، وردود الفعل التي أدت إليها، وهذه تمثل الجانب الآخر من المواجهة، حين يلاقى الخصوم، ويواجه بالهجوم، وتثور حوله المناقشات، ويترك النجاح صدها فيما يقتبس الملتقى من العمل الأدبي: تعبيرات، أو مواقف، أو حركات. ويمكن أن نقيس أهميته أيضا بما يدفعه في شرايين اللغة المتلقية من ألفاظ وتعابير وصور.

ويعرض الباحث للطريقة التي وصلت بها المعلومات الأدبية إلى الوسط المتأثر، وكيف عرفها هذا الوسط، هل عن طريق الترجمة، أم اطلع عليها في نصوصها الأصلية؟ وما نوع الترجمة التي اطلع عليها المتلقى، هل كانت أمينة على النص المترجم أم تصرف فيها المترجم، وما مدى هذا التصرف، وما مسلك المتلقى حياله؟.

يرى بعض النقاد أن الأدباء لا يقلدون غير الأشياء التي يحملون بذورها في أعماقهم، من أفكار كامنة، وعواطف مستترة، وهو رأى صحيح إلى حد ما، ومن الخطأ أن نسرف في تطبيقه أو نبالغ، فنظن أن الكتاب جميعا لا يتأثرون إلا بما يلائم ميولهم الفطرية، لأن من الحق أيضا أن داخلهم يثرى، ويتشكّل، تحت الضغط وتوالى التأثير، والاحتكاك، وكلها عوامل تدفع إلى الوجود باتجاهات ما كان لها أن

تتم لو لم توجد هذه العوامل، فالتأثيرات الأجنبية تسهم أيضا في تهيئة الفرص أمام
الإمكانات المختلفة المستقرة في أعماق الكاتب، لكي تنشأ وتكون، وتأخذ طريقها
إلى الظهور.

على أن ثمة خطرا يهدد الدراسات التي تتناول تأثيرا كلياً، أو تخطط بين ألوان
مختلفة من التأثير، حتى لو صدرت عن كاتب واحد، تتمثل في أن ما كان عند
المرسل نموا فكريا، وتطورا منسجما، يصبح عند المتلقي مجموعة من التأثيرات
المختلفة، لا تجمعها صفات مشتركة.

أما وقد وصلنا إلى هذه النقطة، فمن الأوفق، ليصبح العمل أدق، أن نلقى نظرة
على التأثير بمعناه الدقيق في الأدب المقارن، وأن نفرّق بين ألوان مختلفة منه.

● دراسة التأثير:

التأثير أروج مصطلحات الأدب المقارن ذيوعاً، وعادة تلمح مصادر الأدب
المقارن إلى عدم الخلط بينه وبين الشهرة، أو النجاح، أو الحظ، دون أن تقدم شيئا
واضحا يعاون على التمييز بين هذه المصطلحات.

يمكن القول بدءاً أن له أكثر من مفهوم، وأروجها ما يشير إلى علاقة مباشرة
من أى لون، والتي يمكن أن تقوم بين المرسل والمتلقي، فدراسة تأثير إليوت في
الشعر العربي المعاصر - مثلاً - تعنى أن ندرس ما ترجم من أعماله إلى اللغة
العربية، وأعمال مقلّديه، والصلات الشخصية بينه وبين من قلّده، إن وُجدت،
وما وُجّه إليه من نقد، والدراسات التي نُشرت عنه في العالم العربي، أى أن تأثيره
يساوى مجموعة العلاقات المباشرة بينه وبين الأدب العربي. وهذا المفهوم لمصطلح
التأثير قد يلتقي مع مصطلح الشهرة، ولكن يظل الفرق بينها واضحا، لأننا حين
نتحدث عن الشهرة، نعنى الانتشار، ونشير إلى الجانب المادى من العلاقات
المباشرة فحسب، إلى تنوعها، ونماذجها، وتوثيقها، على حين أن مصطلح التأثير
يضيف ظلاً نوعيا، وإدراكا نقدياً للمشكلة، ويمكن القول إن دراسة الشهرة مهمة
مقارنة إحصائية، على حين أن دراسة التأثير مهمة أدبية.

أما فكرة النجاح فتبدو قليلة الأهمية بالنسبة إلى الأدب المقارن، ولتاريخ الأدب

بعامّة، رغم أنها بدأت تروج منهجيا، وتجذ الاهتمام من مقارنين عالميين أمثال فان تيجيم وبلند بسبرجيه. ويعنى النجاح قوة الشهرة، أو الانتشار، أو بعبارة أوضح أن يبلغ هذا درجة عالية. فهو لون من الاستقبال يمكن استخدامه منهجيا لقياس شعبية عمل أدبي محدّد، ونستخدم فيه معلومات ذات طبيعة إحصائية خالصة.

وكقاعدة عامة، تكون النجاحات الأدبية سطحية في الأغلب، وقصيرة الأجل، وتحيى وليدة شيوع «موضة» ما، أو حادثة معينة، كأن يحصل الكاتب على جائزة نوبيل، أو أية جائزة أخرى ذات طابع دولي، أو جائزة قومية كبيرة ومحترمة، أو موت الكاتب، أو ملاحظته واضطهاده، أو اتخاذ أية وسيلة عنيفة ضده. ومن الواضح أن العمل الناجح ينمى في الجمهور الرغبة في التقليد، ومن ثمّ يتحول النجاح إلى تأثير، وقد أدى نجاح «آلام فرتر» لجوته إلى موجة من التقليد عدّت حمّى، ولم يأخذ المقلدون النموذج الأدبي الحقيقي للعمل الأصل وحده، وإنما ركّزوا على العناصر المثيرة فحسب، ومثله دون كيخوته لثرفانتيس، وربنسون كروز لدانييل دى فوى، ولأن موجة تقليدها أخذت طابعا وقتيا لم تخلق تاريخا، ولو أنها أفسحت، فيما بعد، المجال للتقليد الذى ينسخ ملامح النموذج الذاتية، وشخصيته، والجو، والمواقف، وأسلوب العمل.

ولكن النجاح الأدبي ليس شرطا ضروريا في التأثير الأدبي، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل على هذا، فإنها لم تحدث أثرا قويا لا في الجمهور ولا في أغلبية كتاب العصر الحديث، رغم النجاح الهائل الذى حظيت به، وقلة من الشعراء فقط هم الذين يفهمونها، ويؤكدون خلودها في نطاق التقاليد الأدبية، غير أن إعراض الجمهور عن عمل أدبي معين يفسح المجال عريضا أمام استنتاجات هامة في المجالين الاجتماعى والأدبي، ومع ذلك فإن نجاح عمل أدبي أجنبى، أو كاتب أجنبى، في بيئة ما، موضوع جدير بدراسة الأدب المقارن، ولا يهم فى شيء بعد ذلك أن يكون قد أدّى، أو لم يؤد، إلى نتيجة أدبية مباشرة أو غير مباشرة، أو حتى مشكوك فيها.

ثمة أكثر من نموذج لدراسة التأثير منهجيا طبقا للزاوية التى يمكن أن نتناول الموضوع منها: يمكن أن ندرس الذين قاموا بعملية النقل، أى الوسطاء، والمواد التى

نقلوها أو تلقّوها، وطبيعة النوع الأدبي الذى ينقلونه، والذى يمكن خلال عملية الانتقال أن يتحول من النقيض إلى النقيض، وطريقة النقل. وفيما يتصل بهذه يمكن أن نأخذ فى الاعتبار وجود ما يمكن أن نسميه معادلة مقارنة بين مرسل ومتلقى، ويمكن أن تعتبر المرسل أصلاً فى حالات الترجمة، ونموذجاً فى حالات التقليد، ومصدراً فى حالات التأثير، وفى الطرف المقابل تأخذ الترجمة والتقليد اسمها الخاص بهما عند المتلقى، على حين أن العمل المتأثر ليس له اسم خاص يمكن أن يعرف به أو يشير إليه.

والطرف الأول فى المعادلة، وهو المرسل يمكن أن يكون مؤلفاً، أو نوعاً أدبياً، أو «موضة»، أو عصراً، وحتى أدباً بأكمله، ويمكن أن نتحدث عن مرسل لا ينتمى إلى عالم الأدب، وإنما ينتمى مثلاً إلى دنيا التاريخ أو الجغرافيا أو الفلسفة، وعندما لا يكون أحد الطرفين فرداً، كما فى حالات النوع والعصر والأدب بأكمله، فإننا نقترّب من علاقات التداخل. وما قلناه عن الطرف الأول يمكن أن نقوله عن الطرف الثانى من المعادلة، وهو المتلقى، أى أن الإمكانات الأربعة التى نلتقى بها عند المرسل نلتقى بثلاثها عند المتلقى، ومن ثم ينتج لدينا قدر كبير من التركيبات الممكنة.

وإذا كان تصنيف دراسة التأثير يتوقف على طبيعة الشيء المنقول أو نوعه، فعلينا أن نأخذ فى الحسبان الجوانب الخمسة للعمل الأدبي التى تقبل الانتقال، وهى:

● الموضوع بوصفه مادة العمل الأدبي، بينائه وتفصيلاته، وعوارضه وأحداثه، وشخصياته وملاحظه.

● الشكل، أو النموذج الأدبي، أى النوع الذى ينتمى إليه العمل المؤثر، وليس من الضروري أن يكون هو نفسه فى العمل المتأثر.

● التعبير، ومصادر الأسلوب والصور الأدبية، وباختصار الثوب الأدبي الذى اكتساه العمل، ويعتبر أكثر ذاتية، وأقل تشابهاً مع العمل المؤثر.

● الأفكار والمشاعر، وتشمل الإضافات الفكرية من أى لون.

● الشهرة الواسعة، والنغم المميز، الذى يكون الطابع الذى لا يخطئ لشخصية الكتاب العظام الفنية.

ليس من الضروري أن نلتقى بهذه العناصر كلها، فى العمل المتلقى دفعة واحدة، وإذا نوى باحث أن يقع عليها كذلك، وهو شيء من الصعب تحيُّله، فيمكن القول سلفاً بأننا بصدد ترجمة وليس تأثيراً، لأن التأثير يقتصر فى معظم الحالات على جانب منها أو اثنتين، كأن يُفتن المؤلف بجانب واحد من العمل الذى يحتذيه، كبناء عقدة القصة، أو بالجديد فى الأسلوب، ويشغل بذلك عن أفكاره أو النظرة الكلية إليه، وطبعاً يتفاوت التطبيق تبعاً لتفاوت القضايا، وعلينا أن نأخذ دائماً فى الحسبان، وقبل أن نبدأ العمل، أن تعدد المقاييس يودى بالضرورة إلى نتائج محدّدة.

وفىما يتصل بالطريق الذى سلكه الانتقال، يجب أن نأخذ فى الحسبان إمكانية انتقال مباشر، من مؤلف إلى مؤلف، بواسطة الاتصال، والعلاقة الشخصية، والتراسل، والقراءة أو انتقال غير مباشر، وهى حالة تتطلب وجود وثيقة أدبية، أو وسيط من أى لون، أو انتقال مبهم، وفى هذه نعالج أفكارا التقطها المتلقى خارج نطاق العلاقات المباشرة وغير المباشرة، من مصادر غير محدّدة، يستحيل علينا تحديدها لجهلنا بها، أو لأننا بصدد إضافات جماعية، أو أفكار يمكن اعتبارها مشاعة، وفى هذه الحالة الأخيرة نفترض وجود موجة أدبية، أو مناخ سائد وضغط يدفع بالمؤلف فى هذا الطريق، أى أننا بصدد علاقات متداخلة، فيما يحتمل، تسربت من خلالها علاقة اتصال كحالة خاصة.

● أنواع التأثير:

ثمة ألوان شتى من التأثيرات الأدبية تختلف فيما بينها، وتجيء منفردة ومجموعة، فإذا اجتمع عدد منها كنا بصدد أحد التأثيرات الكلية القومية التى ندرسها تحت عنوان الشهرة، كإى شيء يزداد فهمنا لعناصره حين ننظر إليه جملة.

من الكتاب من أثروا بشخصيتهم الفكرية والروحية أولاً، ثم بصورتهم الواقعية أو الخيالية التى تستخرج من كتاباتهم، ولا نغنى هنا الشخصية المادية وما لها من سحر فى نظر المعاصرين أو اللاحقين، على نحو ما عرفوها أو ما خُيل إليهم

كذلك، وإنما نعى الشخصية الروحية التي نلمحها من خلال مؤلفات الكاتب، وجزء كبير من التأثير الذى أحدثه جان جاك روسو يعود إلى افتتان القارئ بصراحته، وعطفه على الإنسانية واستبساله فى الدفاع عنها.

والذين جاءوا بعد اللورد بايرون فتتوا فيه بصورة الملاك الساقط، القلق، الذى فقد الثقة بالنفس، ويشس من الحياة، فى لهجة مؤثرة وقائمة، أو ساخرة، وفى بلاغة عاطفية ورقة حاملة. والجانب الأكبر من افتتان القارئ، عربياً أو غير عربى، بالمتنبى شاعر العرب الأكبر، يعود إلى اعتزازه بفنه شاعرا، واحترامه لقدره إنسانا، وشموخ كبريائه متعاليا فى مواجهة معاصريه.

ومثل هذا يمكن أن يقال عن فكر فولتير الساخر، وفلسفة يونج المتشائمة، وزهد أبى العلاء المتأمل، وجلال جوته الألمى، وسخرية هاينى المؤثرة، وعاطفة ابن زيدون الصادقة، ولذة بودلير، أو أبى نواس، الحبشية، وكلها اتجاهات فكرية، بغض النظر عما ينطوى عليه إبداعهم، أو تحويه كتبهم وتبشر به، لما لها من تأثير محقق على القراء، وبالتالي تأثير عميق فى الأدب.

ومن الكتاب من كان تأثيرهم تقنيا خالصا، فاقتدى بهم الآخرون فى الأنواع الفنية التى أوجدوها من عدم، أو بعثوها بعد اندثار، أو أحيوها بعد موات، دون أن يكون لأرائهم أو اتجاهاتهم تأثير فى الحياة، فأبدع مقدم بن معافى الموشحات التى عمت العالم كله، شرقيةً وغربيةً، على امتداد العصر الوسيط وما تلاه، وكذلك كان دور بديع الزمان الهمداني، أو ابن دريد، فى خلق فن المقامة، وشكسبير فى بعث المسرح جنسا، وكورناى وراسين فى أسلوب مآسيهما، وملتون فى ملحمة، والتر سكوت أبو الرواية التاريخية فى العصر الرومانسى، وإميل زولا خالق الرواية الطبيعية، وغيرهم كثيرون شقوا طرقا جديدة للنشاط الأدبى، وكانوا نماذج اقتدى بها اللاحقون، سواء عاصروهم أو جاءوا بعدهم.

ومن الكتاب من يمد مقلديه من الأجانب بالموضوعات، وقد ظلت إسبانيا بتاريخها الإسلامى والمسيحى، والصراع الذى شهدته أرضها، وفكرها، بين المسلمين والمسيحيين، تمد أوروبا كلها على امتداد قرن من الزمان تقريبا، من ١٥٧٠ إلى ١٦٦٠م، بمواضيع المسرحيات والمواقف من المأسى والملاهى، وكان هذا اللون من

الاقتباس، وينصب على مادة الأثر الفنى، ولا يكاد يستحق اسم التأثير فيما يرى فان تيجيم، قد شاع في القرنين السادس عشر والسابع عشر على نحو واسع، ثم انحسرت موجته بعد ذلك، لأن النقد الحديث يراه سرقة، ويتخذ دليلا على العجز في الخيال، وهو ما يخجل منه الكتاب المعاصرون، ولا يعمدون إليه إلا في حالات نادرة، على حين أن الكلاسيين لا يرونه عيبا، لأنهم لم يكونوا يهتمون كثيرا بالأصالة والابتكار، على نحو ما أوردناه فيما سبق، وإنما كانوا يهتمون بطريقة معالجة الموضوع نفسها.

قد يكون تأثير الكاتب في الأجانب بأفكاره التي يذهب إليها ويدين بها، وهو لون من التأثير مستقل عن غيره، وعلى جانب كبير من الخطورة، على نحو ما أثر ماكياڤلى ومونتسكيو في السياسة، وفولتير وروسو في الفلسفة، وبوالو وليسينج وشيلر في الفن والنقد.

وقد يكون التأثير في الأجانب إخصابا للأخيلة باكتشاف ميادين جديدة، واستحداث أطر غير معهودة، ومناظر، وأجواء، وزخارف، وأوساط اجتماعية، وعصورا كانت إلى ذلك الحين مجهولة، فقد حمل الرومانسيون أوربا إلى شرق يطفح باللذة، ويعج بالأسرار، مع قرصان مهرة، وأسيرات جميلات، وباشوات مرعيبين، وأهواء محمومة، تحت سماء زرقاء صافية، ودفع شارلز ديكنز قراءه دفعا إلى الحياة المظلمة البائسة، يحياها صغار الموظفين، وتعمساء الأطفال في هذه المدن الهائلة، صخرية القلب والعواطف، وفجر أمواج من الشعر تستثير العطف في كل مكان، وحملنا زولا إلى عالم مرعب فظ، غارق في العمل والفسق والبؤس، تسيره غرائز الإنسان وأهوائه.

وفما يتصل بالتأثيرات الأدبية الكبرى نلقى أنماطا مختلفة منها، قد تجتمع أحيانا، وتقع على المتلقى مرة واحدة، وقد تمسه على فترات متعاقبة ومتوالية، على نحو ما حدث في تأثير شكسبير على الأدباء بعده، فقد أثر في بداية أمره بموضوعاته، ثم بقالبه المسرحى، ثم بتحليله النفسى، وبأفكاره أخيرا، وكان روسو صاحب تأثيرات خاصة ومتنوعة، تبعثرت في جبهات عديدة، فكان في مرحلة ما قبل الرومانسية رسول الحرية والثورة في كل البلدان، وكان بالنسبة إلى المربين داعية

الأراء التربوية الخصبية، ويراه الثائرون مشرّع الديمقراطية، والروائيون رائد الرواية العاطفية الشخصية والأخلاقية، وهو بالنسبة إلى الجميع الفنان الذى كشف عن جبال الألب الرائعة.

وكل دراسة تُعنى بتأثير معين عليها أن تُعنى بفصل هذه العناصر بعضها عن بعض.

بقى أن نشير إلى أن الحديث عن التأثير لا يعنى دائما علاقة بسيطة بين سبب ونتيجة، فقد لحظ النقاد مثلا أن الشاعر الروسى ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤ - ١٨٤١) أخذ عن مواطنه الشاعر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) عروض الشاعر الإنجليزى بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) غير أن بوشكين مرّ سريعا بأشعار بايرون فلم يتأثر منها بغير العروض، ولكن ميخائيل ليرمنتوف لم يقنع بما أخذ عن مواطنه، وإنما درس بايرون بنفسه مباشرة، ومن ثم يمكن القول أن الشاعر الإنجليزى أثر عليه من جانبين، أحدهما جاءه غير مباشر، وإنما تلقاه من خلال التقاليد الأدبية فى وطنه، والثى تسربت إليها تأثيرات بايرون عن طريق بوشكين، والآخر التقطه مباشرة من بايرون، وهو ما لم يقع عليه بوشكين، أو وقع عليه ولم يتأثر به، من مادة الشاعر الإنجليزى أو موسيقاه، أو صوره وأحاسيسه.

ومن الأوفق أن نذكر أن المقارن يجب ألا يفرق بين العامل الإيجابى والسلبى فى التأثير الناتج عن العلاقة وأن ينطلق من واقع نفسى مفاده أن المرسل لا يلحظ عادة أنه كذلك، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن المتلقى فهو لا يدرك أنه تابع وليس مستقلا، والاستثناء الوحيد من هذه القاعدة يتمثل فى المدارس والجامعات، لأن الصلة بين الأستاذ والطلاب واضحة ويشعر بها كلاهما، وهنا يتراجع التأثير ليترك مكانه للتقليد، وفى مثل هذه القضية لا نعطى الأهمية للأستاذ بوصفه مرسلا، لأن الجوانب الجمالية تلعب دورا ثانويا فى هذه الحالة، على الأقل فى المرحلة الأولى من البحث، وإنما تجرى المقارنة على ما عند المستقبلين، وأعنى بهم الطلاب، لمعرفة ماذا كانوا وكيف أصبحوا.

● التأثير والتقليد:

وإذا كان ممكنا أن يختلط التأثير في جانب منه بالشهرة، أو النجاح، أو الحظ، فمن الممكن أيضا أن يختلط بالتقليد، وفي هذه الحالة فإن الظلال التي تفرّق بين الفكرتين يمكن أن نجعلها في أن التقليد يتصل بتفصيلات مادية، مثل ملامح البناء الفني، والفصول والأبواب، أو الأساليب والاستعارات المحددة، على حين أن التأثير يشي بوجود نقل أقل مادية، وأكثر صعوبة في تحديده، تبعا لتغير الشكل، ونظرة المتلقى الفنية والفكرية.

ويمكن أن نقدم تحديدا آخر أكثر وضوحًا لكلا المفهومين، بأن نعتبر التأثير تقليد لا شعوري، والتقليد تأثر مقصود، ومن ثم فإن التأثير أمر جوهري يعدّل شخصية المؤلف الفنية، ويجعل المتأثر ينتج عملا ذاتيا بالضرورة، ولا يقتصر على التفاصيل الفردية أو الصور أو الاستعارات، أو حتى المصادر، ولو أنه يشملها جميعا، فهو شيء يتسرب إلى العمل الفني، ويتخلله، ويظهر من خلاله جملة، ولا تدخل في نطاقه النقول الحرفية، والمثل الواضح لهذا لا فونتين الفرنسي، فقد تأثر في خرافاته بكليلا ودمنة، ومع ذلك ليس ممكنا أن نذكر أن في عمله ملمحا واحدا يمكن أن نعهده تقليدا أو نسخا.

وفي هذا النطاق تعرف الولايات المتحدة بالذات وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، طائفة من الشعراء، يجيء على رأسهم روبرت لويل، يستخدمون في الشعر شكلا خاصا من التقليد يطلقون عليه هذا الاسم نفسه: Imitation، ويكتبون قصائد تكاد أن تكون ترجمة حرة لقصائد أجنبية، ومع ذلك يعدونهم في عملهم هذا مبدعين أصلاء، وليسوا مقلدين. وقد فعل الشاعر الألماني جوته شيئا قريبا من هذا في «الديوان الشرقي الغربي»، وكذلك صنع عزرا باوند، وبرتولد بريخت، وجانب كبير مما أخذ على إبراهيم المازني في قصائده، من أنها منقولة عن الشعر الأجنبي، عن هائي والشعراء الإنجليز بخاصة، يمكن أن تدخل في هذا الباب.

● التأثير العكسي:

نفهم من هذا المصطلح، وتسميه آنة بليكيان التأثير السلبي، ظهور اتجاهات جديدة تجيء رد فعل لآراء واتجاهات فنية محدّدة، وكان الباحث في علم الاجتماع الأدبي روبرت إسكارييه يطلق على هذا النوع من التأثير «الخيانة الخالقة» ويفهم منه أن تولد ظاهرة ما من الفهم الخاطئ لعمل أدبي محدد، تشيع وتنطوي الحواجز بأنواعها، اجتماعية، أو مكانية، أو زمانية، ويضرب المثل لذلك برواية روبنسون كروز، فقد تحولت إلى أدب أطفال، على حين أن رواية «أليسيا في بلاد العجائب»، تأليف لويس كارول، وكتبها للأطفال، تلتقى مع أذواق الكبار وتحظى بإعجابهم.

وخير مثال للتأثير العكسي نلتقى به عند أمير الشعراء شوقي في مسرحيته «كليوباترة»، ولا يحتاج القارئ إلى جهد لكى يدرك أنها جاءت رد فعل ضد تجني الكتاب الأوربيين على الملكة المصرية، فهو يقول ذلك صراحة في كلمته التي ذيل بها المسرحية نفسها بعنوان «كليوباترا والتاريخ»:

«ظهرت حيّة النيل العجوز - كما نعتوها - في هذا التاريخ وعمدته بلوتارخوس، وفي معظم الروايات التي استوحته واستقت من معينه، في مظهر امرأة خطّالة، متهمّة في عفتها من حيث هي امرأة، وفي جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هي ملكة، مجرد:

أنتى أفنتِ العمرَ بالهوى بهيميةً اللذاتِ والشهواتِ

خاضعة في كل أدوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة، تدفع بها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو جاه، متصلة ما اتصلت في هواها ببطل، منفصلة ما انفصلت عن «حطام مبعثر مستباح»، دائمة البحث عن فريسة جديدة تستل آمالها، وتسلبها جلالها، وتهيض من جناحها المحلق في سماء المجد والخلود.. وعجيب أن تقفر حياة كهذه الحياة الخافلة بالمآسى إلا من هذا الركن الدنس، وعجيب أن لا يرى القصاص في هذه النفس الطموح ظلا لأمل خير، أو حلم نبيل، وعجيب أن تجثم في

كل ناحية من نواحيها رذيلة تهب المداد لهذه الأقلام».

وقد أراد شوقي أن يرد على الكتاب الأوربيين الذين عرضوا، لها في آدابهم، واخذوا من حياتها مادة لمسرحياتهم، من إنجليز وفرنسيين، أمثال: جودل، وصمويل دانيال، وشكسبير، وجون دريدن، وبرنارد شو، ولا شابل، ومارمونتل، وألكسندر سوميه، ومدام جيراردن، وآخرون. وكلهم لا يرون فيها غير امرأة شرقية تعشق الحياة ومتاعها، وتؤثر الخديعة في صراعها على الجهد، وتسلك طريق المكر والحيلة، فصورها شوقي في مسرحيته امرأة مصرية مخلصه لوطنها، تؤثره على حبيبها، وتحيا لمجد مصر، وتموت من أجلها، وتأتي أن تسام الذل، وفعل ذلك متأثرا بتجني الكتاب الأوربيين عليها، متخذا الجانب المعاكس لهم، حتى لو أداه ذلك إلى تغيير حقائق التاريخ، ولا يرى في ذلك بأسا، يقول في تذييله الذي أشرنا إليه:

«أليس من حق المؤلف المصري إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التي قضّاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل، مستقلين عن كل نفوذ أجنبي، أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهتها، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام، أليس المؤلف المصري في حل - مادام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين في هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة، أو أوهام أنزلت منزلة الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة، ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية، ونباله القصد؟».

وقد استرعى انتباهي أننا نلتقي بالتأثيرات العكسية كثيرا في الأدب القومي الواحد، وفي نطاق اللغة الواحدة، وبخاصة عندما يثور الأبناء على آبائهم في الأدب، وعند تتحد حركة الصدام بين الأجيال المتعاقبة، ومن يدرس الأدب العربي في شتى مراحل مجده سلسلة من ردود الأفعال التي لا تتوقف، بعضها يجيء سريعا، وآخر يطول به الزمن، وتبدو هذه الظاهرة أوضح ما تكون في أدبنا الحديث، حيث يشتد إيقاع الحياة المتوتر، وتسرع حركتها الصاخبة.

● دراسة المصادر:

وهي تبدو سهلة للباحث المبتدئ، إذ ليس أسير من أن تأخذ قائمة مصادر جيدة، في لغة قومية، ولتكن العربية مثلاً، وتقوم بكتابة بطاقات لكل الترجمات التي طُبعت، وفي كثير من الأحيان يتم بعضها لعمل واحد تحت أسماء مختلفة، وحتى ما كان منها مخطوطاً، لأعمال أديب عظيم مثل شكسبير، فتصبح بين يديك قائمة كاملة بما ترجم من أعماله إلى اللغة العربية، أو أن تتبّع الترجمات التي تمت لكليلة ودمنة، أو ألف ليلة وليلة، في أية لغة أجنبية. وفائدة مثل هذا العمل واضحة دون شك، ولكننا نضيف إلى ذلك في الحال أنها لا تصنع من صاحبها باحثاً مقارناً، وحتى إذا أرفقها بتعليقات أدبية على نحو ما، لأن العمل لا يعدو في نهاية المطاف أن يكون مجرد قائمة بالمصادر، ومع ذلك فكل الأعمال التي من هذا القبيل مفيدة حتى السيئ منها.

إن عمل قائمة بالمصادر أمر جوهري فيما يتصل بالمقارن، ولكنه يمثل ألف باء العلم، وما هو مهم يأتي بعد هذا، حين يحاول الباحث أن يعلل ويستنتج، ويحدد الفائدة التي ترتبت على الترجمة، واتفاقها مع النماذج الأدبية الشائعة أو معارضتها لها، وأن يتبين ما وراءها: أهو اهتمام عام، أو هواية خاصة، أو التزام ثقافي، أو ضرورة مهنية، أو مجرد مجاملة اجتماعية، فحين ترجم إميليو غوسية غومث كتاب الأيام للدكتور طه حسين إلى اللغة الإسبانية، لم يكن يفكر في أهمية الكتاب، أو جماله وروعته، أو أي شيء من هذا، وإنما كان وراءه أن المؤلف قرر أن يزور إسبانيا وهو وزير للمعارف، وفكر الإسبان أن خير تحية يمكن أن توجه إليه، دون أن تكلفهم شيئاً، أن يترجموا شيئاً من أعماله الأدبية، فكانت ترجمة كتاب الأيام، وكان قبلها قد تُرجم إلى الفرنسية، وكان ما طبع من الترجمة الإسبانية، في صورة أنيقة بعض الشيء، لا يتجاوز الألف نسخة، وطبع في مدينة إقليمية هي بلنسية، ووزع جل هذه النسخ هدايا على من يقرأ الأدب، ومن لا يفهم فيه شيئاً من الموظفين وكبار الزائرين، ورغم أن الترجمة نُشرت عام ١٩٥٤، وأن الذي قام بها من كبار المستشرقين في عالمنا المعاصر، وأديب متمكن في لغته، لم تطبع الترجمة مرة ثانية حتى

يومنا، ولا يعرف عنها أحد في إسبانيا، أو مصر شيئا، وإذن فمغامرة غير مقبولة أن نرد لها أى تأثير، أو نراها مصدرا لأى عمل إسباني.

وأن يسأل الباحثة نفسه هل يتفق المترجم في آرائه مع المؤلف، في العمل الذي يترجمه، أو أنه يقف منها في الجانب المقابل، وأن يحلل أسلوبه، ويتبين مدى إجادته اللغة التي يترجم منها والتي يترجم إليها، وجو الترجمة العام، ومشاكلها اللغوية، وحلولها، وسرعتها ودقتها، واستعبادها له، وشخصيته، ومعنى الظلال التي أضافها، وإدراكها: تاريخيا وثقافيا، وتفسيرها، وأخيرا النتيجة التي أدى إليها اجتماع شخصيتين وثقافتين مختلفتين، والشهرة التي نالها العمل الجديد مترجما بعد أن تجاوز حدود وطنه. وكل هذا ليس سهلا، وأداتنا لمواجهة فكر رحب، ومن الضروري أن نضيف أنه ليست هناك قاعدة مضطربة، ومفيدة دائما، ويمكن أن تُطبق في كل الحالات.

يأخذ الباحث في دراسة المصادر خطأ معاكسا لخط سير دارس التأثيرات، لأنه يبدأ بالكاتب المتلقى الذي يعرفه تمام المعرفة، وبعده يمضي إلى الأدب الأجنبي الذي اختاره ميدانا لبحثه، ويجب أن يكون ملما به تمام الإلمام، على الأقل فيما يتصل بالعصر الأدبي الذي يدرسه، أو الأنواع الأدبية التي تتعلق بها أبحاثه، وأن يتمتع بقدر وفير من الحس النقدي والبصيرة، يعاونانه في عمله حتى لا يسير فيه على غير هدى، وأن يفيد من الدلائل والعلامات الموحية، وأن يفترض بعض الفروض، ويخمن بعض التخمينات، ومع ذلك فما أكثر ما تدفع به رياح الصدفة إلى نتائج لم يكن يتوقعها.

تتفاوت دراسة المصادر بحسب العصور والبلدان والمؤلفين، فقد تصبح في لحظة ما ضرورية وجوهرية، وقد تتراجع لتحل مكانا ثانويا، وهي أصعب في البحث من دراسة التأثيرات، لأن هذه تسير في مسالك واضحة بعض الشيء، وحين تعرض للترجمة تنظر إليها كاملة أو ملخصة، صحيحة أو حافلة بالأخطاء، على حين تبدو دراسة المصادر ضربا من المغامرة، في ظلمة الافتراضات المتاحة، والباحث عن تأثير أدب الآخرة الإسلامي في الكوميديا الإلهية لدانتى، أو شكل الموشحات في شعر التربادور، أو العروض العربي في الشعر الفارسي، لديه فكرة أوضح بكثير من

الباحث عن المصادر الفرنسية لمسرح شوقي، أو الإنجليزية لاتجاه العقاد النقدي، ومذهبه في الشعر، لأن هذه تتعدد وتنوع، والوصول إليها يحتاج إلى جهد، والوقوف على النص المصدر يجرى في مرحلة تالية، وإثباته يتطلب مزيدا أكبر من الجهد.

وعلى الباحث أن يعيد تكوين المكتبة المثالية للمؤلف الذي يدرس مصادره، ليحدد مجموع قراءاته وأهمية كل منها، ومكتبة عباس العقاد أو أحمد أمين يمكن أن تلقى ضوءًا كاشفاً على قراءاته الأجنبية واتجاهاتها، ولكن من الخطأ الفادح أن يعتمد على الكتاب وحده، إذ ليس من الضروري أن يجرى التأثير الأجنبي من نص في مؤلف أجنبي، فقد يكون انطبعا بصريا أو سمعيا، أو منظرا جماليا، أو لحنا موسيقيا رائعا، أو لوحة فائقة، أو أثرا مهيبا، ومثل هذه الأشياء كلها قد يوحى بقصيدة أو رواية، أو يثبت أفكارا وعواطف من شأنها أن تصبغ صفحة من الصفحات بلون معين، وتجعلها ذات طابع خاص.

إن من مصادر أمير الشعراء شوقي رحلته إلى إسبانيا، ومن مصادر الألمانى جوته رحلته إلى إيطاليا، ومن مصادر مدام دى ستال رحلتها إلى ألمانيا، ومن مصادر محمود تيمور رحلته إلى الولايات المتحدة وهي مصادر لا بد من معرفتها عند دراسة أصحابها، وتحديد مدى ما يدينون به للأدب الأجنبية، ولما رأوا وسمعوا في هذه البلاد، ومعها نضع يدنا على العناصر الأدبية الهامة التي تفجرت من الحياة لا من الكتب.

ثمة لونا رئيسيان من المصادر: مصادر شفوية وأخرى مكتوبة.

فالمصادر الشفوية تمثل تيارا قويا، وبخاصة فيما يتصل بالموضوعات والأفكار، فرب حكاية سمعها المؤلف، أو حديث أصغى إليه، يمكن أن يكون أساسا لصفحة في مؤلف، أو لكتاب كامل، بل ولكل ما خلف الكاتب من آثار، وتمثل الأغاني الريفية، والموروثات العائلية، والحكايات التي تسمع عرضا، أصول كثير من المؤلفات الأدبية، وربّ مذهب أدبي متردد شدّت أزره الأحاديثُ والمناقشات الأدبية. ولكن المصادر الشفوية، على كثرتها وشدة أهميتها، يصعب علينا غالبا أن

نحدد آثارها، لأن معالمها تندثر وتعفو سريعا، وفي هذه الحالة لابد من الاعتناء على شواهد عامة ومعروفة.

أما المصادر المكتوبة فالوصول إليها سهل، والباحثون إلى دراستها أسرع، ومن الخطأ أن نتخذ من تشابه النصوص دليلا وحيدا عليها، لأن هذه قد تتخذ، كما رأينا من قبل، وقد تختلف النصوص، ولا يعنى هذا عدم التأثير، وليس ثمة ما يمنع أن يكون مصدر رواية رواية أجنبية، رغم اختلاف الموضوع والمواقف والتفاصيل، فقد يكون التشابه، والتأثير بالتالى، فى الاستلهام العام، أو عكسيا، فإذا درسنا حياة المثلقى وجدنا أن قراءته النموذج المفترض هى التى دفعت به إلى الكتابة فى هذا الاتجاه أو ذاك.

فى حالة المصادر المكتوبة يجب أن نعد إلى التحليل الداخلى لتحديد مجالات التشابه، والوقوع على ألوان التسلسل والتعاقب، ومن الخير أن يكمل الباحث ذلك بدراسة خارجية للظروف التى لا بدت الإنتاج، فيدرس حياة المؤلف، ونشأة كتابه، وهو ما يتيح له أن يفترض بعض المصادر، وأن يتحقق من وجود ما قبله منها. ومن جانب آخر، يمكن تقسيم المصادر إلى فردية تتصل بالموضوع الذى يدرسته الباحث، وبالأفكار التى يحتوئها، والأشياء التفصيلية المتصلة به، وإجمالية، سواء اقتصرت على نوع أدبى، أو أمة من الأمم، أو شاملة لمختلف الآداب.

تهدف المصادر الفردية إلى البحث عن كتاب أصل لكتاب آخر من أدب أجنبى، أثر فى الكتاب كله أو فى جانب منه، والأبحاث التى كُتبت فى هذا المجال كثيرة فى الجامعات الأوروبية، والفرنسية منها على التحديد، وحتى فى ما كان من البلاد الأوروبية حديث عهد بالأدب المقارن، وهى معروفة إلى حد ما فى العالم العربى، وفى مصر منه بخاصة، ولو أنها مضطربة المناهج، تضرب على غير هدى فى كثير من الأحيان.

تندرج تحت هذا الجانب، أى المصادر الفردية، عدة أقسام، فتارة نبحث عن مصادر الموضوعات بالمعنى العام للكلمة، بأن نفتش عن البذرة الأولى لمسرحية ما، أو قصة، أو رواية، أو لكتاب مذهبى، أو نقاش أدبى، لأن الاختراع نادر فى

عالم الأدب، والدائرة التي يتحرك المبدعون في نطاقها ضيقة، وما الإبداع إلا أن يعمد المؤلف - في الأعم الأغلب - إلى قوالب قديمة فيصب فيها مادة جديدة، تنبع من فكره، وتتفجر من قلبه، على نحو ما عرضنا لذلك في الفقرة الخاصة بالأصالة، وهكذا يمكن أن نبحت من أين استمد توفيق الحكيم موضوعات مسرحه، ولا فونتين مادة قصصه، ويوكاشيو إطار حكاياته، وحين نعود إلى الوراء فيما يتصل بالقصص سوف نجد أنها في مجملها تغذت من ألف ليلة، والسندباد البحري، وكليلة ودمنة^(٣). والاستفادة قد تكون من الموضوعات نفسها، أو في الموقف والعقدة، وقد تكون الفكرة الأساسية جديدة، والإطار الفني مبتكرا، ومع ذلك نجد في ثنايا العمل تفصيلات هي صدى ما قرأه الكاتب هنا أو هناك.

وقد نبحت عن مصادر الأفكار، وهذه أهم مما سبق، ويتجلى فضل العبقرى هنا في أنه يعمد في معظم الحالات إلى فكرة عادية، أو بالية أو مغمورة، في آثار مؤلف مجهول، فينفخ فيها من روحه، ويلقى عليها طابع شخصيته، فتعرفها الأجيال بعد ذلك مقرونة باسمه. إن شوقي يدين بكثير من أفكاره في أدب الأطفال للكاتب الفرنسي لافونتين، ويدين العقاد في جانب من نقده للناقد الإنجليزي هازلت، وهي دراسة مفيدة إلى حد بعيد في تكوين فكرتنا عن الشاعر أو الروائي أو القصص الذي ندرسه.

أما المصادر الإجمالية فتتصب على قضايا أعم، ودراسات أوسع، تتناول كاتباً من الكتاب لا في جزئية من عمل له، بل ولا في عمل كامل، وإنما في مجموع آثاره، وتتساءل: ماذا كان حظه من الآداب الأجنبية؟ ومن هم أولئك الذين نسج على غرارهم وتلقى الوحي عنهم؟ ما التأثيرات العامة التي خضع لها؟ والاقتباسات المعينة التي قام بها؟.

إن تقصّي المصادر الإجمالية أمر شائق ومغر حين يتناول عبقرية فذة، وفكراً عملاقاً، ولكن أيضاً دراسة الكاتب الأقصر قامته، والأقل شأنًا، ليست دون الأولى إغراء وفائدة.

(٣) انظر كتابنا: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، ص ٤٦ وما بعدها، الطبعة الخامسة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

يقوم هذا اللون من الدراسة على إحصاء المؤلفات التي قرأها الكاتب بدقة، ويمكن أن نستعين في هذا براسلاته ويوميياته الخاصة، إن كان له شيء منها، وكذلك شهادات أصدقائه، ومحيطه العائلي والأدبي، لأن هذه المعلومات تكشف لنا الجو الفكري الذي عاش فيه الكاتب، وكيف كان يتسع أفقه الأدبي بعد ذلك تدريجياً، أو كيف ضاق وتوقف وجمد، وكيف كان يُعنى ببعض القضايا دون أخرى، وبأنواع أدبية معينة دون غيرها، وكل ذلك بتأثير قراءاته في الأدب الأجنبي، وقد نقف بهذه المصادر الأجنبية عند أدب أجنبي واحد، أجاد الكاتب لغته، فندرس الأصول الفرنسية لمسرحة الحكيم، أو صدى الشعر الأندلسي في ديوان تماريت، آخر ما كتب الشاعر الإسباني لوركا^(٤)، أو ملامح الشعر الفرنسي في قصائد نزار قباني، أو بصمات الرواية التاريخية الإنجليزية في روايات جورجى زيدان وهكذا..

على أن أهم الدراسات في هذا الباب هي التي لا تقتصر في تقصيها على أدب أجنبي واحد، بل تستعرض كل ما يدين به كاتب من الكتاب للأدباء الأجانب، وخير مثال لها كتاب بلدنسبرجيه عن «التأثيرات الأجنبية في أدب بلزاك»، فمن خلاله يبدو لنا أن الروائي الفرنسي وقد خضع لمؤثرات أجنبية عديدة، رغم كثرة إنشغاله بالعمل، وانغماسه في حياة زمانه، وقلة عكوفه على الكتب، فهو يدين فيه لألف ليلة وليلة العربي، وروايتي «فرتر» و«فاوست» لجوته الألماني، وروايات والتر سكوت الإنجليزي، وحكايات هوفمان الأمريكي، وأقاصيص بوكاشيو الإيطالي، وآخرين كثيرين. وفي هذه الحالة لسنا في الغالب بإزاء مصادر بعينها، وإنما بصدد تأثر بالمناهج الأجنبية، والفكر الأجنبي.

وهناك دراسات تحاول أن تتناول أدبا برمته، وتحاول أن تحصى مصادره الأجنبية مثل كتاب جورج صيدح عن «أدباؤنا في المهجر»، وكتاب توكر «ما يدين به الأدب الإنجليزي للخارج»، وكتاب لوري ما جنوس عن «الأدب الإنجليزي في علاقته بالخارج». غير أنه يخشى من أمثال هذه الدراسات أن تجيء، لفرط اتساعها، سطحية ومبتسرة.

(٤) ترجمنا هذا الديوان كاملاً، وفدنا له بما كشف عن أصوله العربية في مقال نشرته مجلة الثقافة الأجنبية في العراق.

● الترجمة والمترجمون:

ربما كان الأدب وحده من بين سائر الفنون الجميلة أصعبها في الانتقال من بلد إلى آخر، بسبب اختلاف اللغات وتباينها، وتجيء المعرفة بالآداب الأجنبية تدريجاً في شكل إشارات عابرة، أو تعريفات موجزة، أو إلماحات إلى كتّاب عظام، خلال مقالات تعرف الجمهور به جملة، أو بكاتب أجنبي عظيم، تعرض آراءه، وتقرظ فنه، ولكن المترجم، أو القارئ، لا يلبث أن يحس أن الأمر على هذا النحو ليس فيه كبير غناء، وأتينا لكي نذوق كاتباً ما لا بد أن نقرأه، والطريق الأكمل إليه بداهة أن نقرأه في لغته الأصلية، ولكن قلة من الناس فحسب مهيةً لمثل هذا الأمر، أما الكثرة الغالبة فتتضمن أن تراه مترجماً في لغتها، لتسعد بما في أدبه من تقنية أو أسلوب أو أفكار.

وتختلف اللغات في درجة انتشارها، وإقبال الناس على القراءة فيها، لأن تعلم اللغات الأجنبية يرتبط بعوامل عديدة، بعضها يعود إلى طبيعة اللغة نفسها، وأغلبها يرجع إلى عوامل سياسية واقتصادية وجغرافية وتاريخية وغيرها. وتأق اللغتان الإنجليزية والفرنسية في مقدمة اللغات الأجنبية السائدة في غير موطنها، فقد فرض كل من الاستعمارين الفرنسي والإنجليزي، إبان تملكهما الدنيا، لغته على أي بلد هبطه غازيا ومحتلاً، وإن اختلفا في المناهج، فحرص الإنجليز على تعليم أبناء الصفوة لغتهم، وذهب الفرنسيون إلى مدى أبعد، ففرضوا لغتهم وأدبهم وثقافتهم على كافة سكان البلاد التي استعمروها، فلما انحسر الاستعمار بدأت البلاد التي كانت مستعمرة تسترد هويتها القومية، وتعود إلى لغاتها الوطنية، وتبذل فرنسا جهوداً جبارة للإبقاء على ما كان لها، بتيسير الوصول إلى ثقافتها، وتمكين الراغبين فيها، وتشجيعهم عليها، وتغدق في المنح على الطلاب الأجانب ليدرسوا فيها، وتسهل لهم الإقامة في المدن الجامعية، وتخفيض لهم أسعار وسائل الانتقال، ودخول المتاحف، وتقيم المراكز الثقافية خارج فرنسا، وتعين على انتشار صحفها وكتبها، وتقدم الجوائز لمن يكتب في الفرنسية من غير أبنائها، وتقيم رابطة على مستوى الحكومات للمتكلمين بها، أما إنجلترا وخرجت من الحرب فقيرة ومحطمة فاكتفت

بالتقليل من ذلك كله، وحلّت مكانها الولايات المتحدة في هذا الجانب، وهى تعنى بالثقافة سلاحاً سياسياً مباشراً وقريباً، وتوظفها لخدمة غاياتها فى السيطرة على العالم، ومؤسساتها الثقافية، على اختلاف أنواعها، ترفع ظاهراً رايات الثقافة وشعارها، ولكنها فى حقيقتها مراكز للتجسس والتخريب.

ولم يصنع الإيطاليون شيئاً من هذا فى البلاد التى استعمروها، لأنهم اعتبروها أرضاً إيطالية، تمثل جزءاً من الإمبراطورية الرومانية التى كانوا يحملون بها، على الذين يقيمون فيها من غيرهم أن يرحلوا عنها، فإذا آثروا العيش فيها تركوهم على هامش المجتمع، جهالاً فقراء، إلى أن يقضى عليهم التخلف، أو يريحهم الموت، وتوقف امتداد اللغة الإيطالية، واجتشت من البلاد التى كانت فيها خارج إيطاليا، بمجرد سقوط الفاشية، وتحرر هذه البلاد، ولو أن إيطاليا تحاول اليوم فى جهد متواضع، ولكنه دءوب، أن تعرف العالم بلغتها وأدبها.

ولم تنتشر اللغة الألمانية كثيراً خارج موطنها الأصلي، لأنها واجهت فى أوروبا مقاومة ورائها أسباب سياسية من الإنجليز والفرنسيين، ولم يهتم الألمان أنفسهم بنشرها فى بقية البلاد الأخرى، انطلاقاً من نظرة عنصرية على التأكيد، ولا تجد فى العالم العربى مثلاً من يجيد اللغة الألمانية، وينقل تراثها، غير قلة محدودة، وحتى هؤلاء لا يذكر لهم فى مجال الترجمة غير الشىء اليسير، وتعلموا اللغة الألمانية مبعوثين من أوطانهم، ويأتى فى مقدمتهم الدكتور محمد عوض، والدكتور عبد الرحمن بدوى، ومحمد إبراهيم الدسوقي، والمؤسسات الثقافية الألمانية، وتركز فى معهد جوته، ذات غايات سياسية ودعائية خالصة، أما المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية، ومنها فى القاهرة وحدها عدد لا بأس به، فأهدافها دينية تبشيرية محضة.

إن انتشار أية لغة بعيداً عن الغايات الثقافية الخالصة، وتأتى هذه فى المؤخرة على أية حال، يرتبط بقوة الدولة التى تتكلم اللغة اقتصادياً، وانتشار شركاتها فى العالم، أو نفوذها السياسى والعسكرى، أو بهذه الأسباب كلها، ومن هنا تأتى اللغة الإنجليزية فى المقدمة، لأن الشركات الأمريكية تبسط الآن نفوذها على مناطق شاسعة من العالم، وتجعل من الإنجليزية لغة الاقتصاد والتجارة، وعلى الراغبين فى

العمل بها أن يجيدوا لغتها، وهو أمر لا نجده مع اللغة الروسية، خارج نطاق دول العالم الشيوعي، والذين يدرسون الروسية إنما يفعلون ذلك لأسباب مذهبية أو ثقافية خالصة، رغم أن روسيا في مجال القوة العسكرية تقف مع الولايات المتحدة على قدم المساواة، إن لم تفقها في بعض الجوانب.

أما العوامل التي تعود إلى طبيعة اللغة نفسها، فيمكن ردها إلى:

● سهولة اللغة نفسها في التعلم.

● ثراء تراثها، وتنوعه.

● قابلية الأفراد أنفسهم لتعلم اللغات.

إن الشعوب لا تقبل على تعلم اللغات بمستوى واحد، ويختلف استعدادها من بلد إلى آخر، فالمواطن الفرنسي مثلا مشهور بجهله الفظيع بالجغرافيا، وبأنه يتمتع بأكبر قدر من الصعاب في تعلم اللغات الأجنبية، وباعتقاده أن العالم كله يعرف اللغة الفرنسية، أو يجب أن يعرفها، ولا يعرف عن الإنجليزية موهبة الإقبال على اللغات الأجنبية، ربما لأنه ليس في حاجة كبيرة إليها الآن، وإذا كانت الفرنسية لغة أوروبا، والعالم تبعاً، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فقد أصبحت الإنجليزية لغتها في القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وانتشار النفوذ الأمريكي على نطاق واسع، وبدأت اللغة الروسية تزحف على أوروبا، وبعض بلاد العالم الثالث، وبخاصة البلاد الشيوعية أو البلاد التي تتعاطف معها، وهي تشق طريقها في ببطء وأناة، ولكن في ثبات ودون تراجع، رغم صعوبة قواعدها، وبعد موطنها عن شعوب كثيرة.

تتميز اللغة الروسية، وتشاركها الألمانية في هذا، بطواعية تجعلها تتقبل في سهولة كلمات ذات أصل أجنبي، على العكس من اللغة الفرنسية، فأهلها متعصبون لها، وتكاد تكون مغلقة في وجه اللغات الأخرى، وعلى امتداد القرن الماضي، والنصف الأول من هذا القرن، عايشت لغات كثيرة، وبعضها يمثل حضارات عريقة، أعرق من الحضارة الفرنسية نفسها، كاللغة العربية مثلا، في المغرب وتونس والجزائر، ولكنها لم تلتقط من هذا العالم الواسع غير كلمات قليلة، والتأثير البسيط الذي أحدثته اللغة الإنجليزية في اللغة الفرنسية بتأثير القوات الأمريكية التي رابطت في

فرنسا زمننا، وبتأثير السياح الأمريكيين الذي تدفقوا عليها في أعداد كبيرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أحدث رد فعل عنيف عند أدائها، مما حدا بعالم مقارنة في قامته إتيامبل إلى تأليف كتابه: «هل تتحدث الفرنسية ذات الطابع الإنجليزي Parlez-Vous Français»، حمل فيه على الكلمات الدخيلة، وسفّه من يستخدمونها.

والدول ذات اللغات المحدودة الانتشار في أوروبا مثل هولندا ودول إسكندنافيا ووسط أوروبا، من أكثر الشعوب تحدثا باللغات الأجنبية، فاهولندي والسويدي مثلا يتحدث اللغتين الإنجليزية والألمانية عادة إلى جانب لغته القومية، وفي بولندا تترام اللغة الروسية اللغة الألمانية، وكانت قبل الحرب العالمية الثانية أكثر التصاقا باللغة الفرنسية، ويبدأ التشيكوسلوفاكيون اهتماما كبيرا بالشعر المجري، ولكنهم لا يقرأونه في لغته، وإنما عن طريق اللغة الألمانية.

ويتميز العربي بقدرة لا بأس بها على إجادة اللغات الأجنبية، إذا ما أتيح له أن يتسلح لها بوسائلها المعينة، لأن اللغة العربية تكاد تضم أغلب الأصوات التي تعرفها اللغات الأجنبية الحية، وهناك أفراد يكتبون أفكارهم وإبداعهم في اللغات الأجنبية، رغم أنهم يجيدون اللغة العربية أيضا، فكان بشر فارس، الشاعر المصري، يكتب باللغتين العربية والفرنسية في آن واحد، ونشر مسرحيته «مفرق الطرق» في القاهرة عام ١٩٣٨، ومثلت باللغة الفرنسية في أوائل الخمسينيات على مسارح باريس وسالزبورج وفيينا، ورّحّب بها إتيامبل في «المجلة الفرنسية الجديدة»، وقال عنها الناقد لان ريفاري في مجلة «كلمة فرنسية» إنها مقدمة مصرية لكافكا، ونقل الشاعر الفنان أحمد راسم وكان يكتب أيضا في اللغتين الفرنسية والعربية، ألف مثل شعبي مصري إلى اللغة الفرنسية، وكان جورج حنين، وتزوج من حفيدة شوقي أمير الشعراء، شاعرا سرياليا متميزا في اللغة الفرنسية، وقوبلت قصائده بحفاوة شديدة من النقاد، وقالت عنه مجلة «كراسات الجنوب» الفرنسية، في عدد خاص بالسرياليين الأجانب، وصدر عام ١٩٤٦، إنه «كرّس نفسه لكشف إمكانات السريالية، والتعريف بما تستطيع أن تقدمه في الوقت الحاضر، وهو لا يعتبرها مجرد حركة أدبية، وإنما يراها تعبيراً قويا عن حالة نفسية توجه سلوك الفرد. وغير هؤلاء كثيرون، أمثال فولاذ يكن، ابن الشاعر ولي الدين يكن، والدكتورة درية

شفيق، وفؤاد أبو خاطر، وواصف غالى، والأمير حيدر فاضل، وغير هؤلاء كثيرين.

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن اللغة الإنجليزية.

وهناك من يجيد في مصر عددا من اللغات الأجنبية في آن واحد، فكان الدكتور مراد كامل، أستاذ اللغات السامية السابق، ومدير مدرسة الألسن قبل أن تصبح كلية يجيد من اللغات السامية العبرية والسريانية والحبشية واليمنية القديمة، وعددا لا بأس به من اللغات الأوروبية المعاصرة. ويجيد الدكتور عبد الرحمن بدوى الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية واللاتينية، وترجم منها كلها إلى اللغة العربية.

وإذا تركنا استيعاب العالم العربى للغات الأجنبية، فإن اللغة العربية تحتل المرتبة الأولى، بعد اللغة القومية في العالم الإسلامى غير المتحدث بالعربية، ومع تحسين وسائل التعليم، وإعداد المدرس القادر، وإمداد البلاد الراغبة بالأساتذة، فإن مستقبلا زاهرا ينتظر اللغة العربية في باكستان، والدول الأفريقية المسلمة، التي تخلصت حديثا من الاستعمار

إن أية لغة عندما تنتشر على مساحة واسعة، في بلاد لا تتحدثها أصلا، يصيبها تحوير كبير في النبر والموسيقا والدلالة وبناء الجملة، وهو ما أصاب اللغة العربية المتحدثة في الأندلس في العصر الوسيط، وما تتعرض له الفرنسية المتحدثة في أيامنا هذه في أفريقيا وكندا، أو اللغة الإنجليزية المتكلمة في الهند أو جايكا أو أفريقيا، أو الإسبانية في أمريكا اللاتينية، أو العربية في الدول الأفريقية غير العربية، وبخاصة في الساحل الشرقى منها. لكن ذلك لا يمس التمتع بأداب أية لغة، وأى مسلم يتحدث اللغة العربية في السنغال أو النيجر، يفهم القرآن إذا قرأه، ويستمتع بقصة لنجيب محفوظ، أو بكتاب لعباس العقاد، أو بقصيدة من الشعر الجاهلى. والفهم المتوسط لعمل أدبى في لغته الأصلية، أفضل من قراءته مترجما، وقد ظل شكسبير رغم عالميته، وبوشكين وروعة أشعاره، مجرد أدبيين لا يحس بهما أحد في فرنسا، لمدة طويلة، لأن القراء درجوا هناك على الاتصال بهما في أعمالهما الأدبية مترجمة.

لمواجهة صعاب اللغات وتعددها، حاول بعض الحالمين بإنسانية موحّدة، ولغة عالمية واحدة، أن يَخترعوا لغة عالمية، فدعا زامنهوف عام ١٨٨٧ إلى «الاسبرانتو»، ودعا العالم الألماني يوهان مرتين عام ١٨٨٠ إلى ما أسماه «قولابوك» (Volapuk)، ولم يُكتب فيهما أى أدب، وفشلت المحاولة، وبُذلت جهود كبيرة لتسترد اللاتينية دورها الذى لعبته في العصور الوسطى، أو عصر النهضة، فتصبح لغة الأدب لأوروبا، وأداة التواصل بين المثقفين فيها، يكتبون فيها أدبهم، أو جانباً منه، على نحو ما فعل الشعراء والأدباء في إيطاليا وفرنسا خلال القرن السادس عشر، ولكنها لم تؤد إلى نتيجة، وانتهى الأمر باللغة اللاتينية إلى أن تصبح لغة ميتة، تدرس في المدارس فحسب، لتعين في دراسة فقه اللغات الرومانشية، أو فك طلاسم بعض الأعمال الأدبية القديمة عند قلة محدودة من الباحثين المتخصصين. وربما كان أكثر فائدة وواقعية تبسيط اللغات الأجنبية نفسها، كما فعل الإنجليز فيما أسموه بالإنجليزية الضرورية Basic English، أو الصينيون في «الصينية الموجزة»، والهدف منها تقريب اللغة، وتسهيلها للراغبين، ورغم أنها غير كافيتين لمعرفة تتيج تذوّق الأدب وتعمقه، لكنها وسائل فعّالة للاتصال.

من الضروري أن نتعلم لغة الأدب الذى نريد أن نعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية، وسهولة المواصلات، أخف وطأة وأقل رعباً. وإذا لم يتيسر للأغلبية، رغم كل التسهيلات، فلا مناص من اللجوء إلى الترجمة، لأنها الوسيلة الأولى لانتشار أدب أجنبى في بلد ما.

* * *

يخضع انتشار أدب قومى خارج حدوده لعوامل كثيرة لا صلة لها بالأدب نفسه، فالمستشارون الكبار لدور النشر، وهى ذات طابع تجارى في معظمها، لهم الكلمة الحاسمة فيما يصح أن ينشر، وهم غالباً ليسوا على مستوى أخلاقى رفيع، والموقف السياسى، والعنصرية، والتعصب، والحروب، والعوامل الاقتصادية المتصلة بالترجم نفسه، تلعب كلها دوراً جديراً بأن يؤخذ في الحسبان.

ألمانيا مثلاً تهتم بالترجمة، وتتمتع بشهرة طيبة في هذا المجال، ومرتباتها مقبولة، ومثلها اليابان أو حتى تسبقها، وفي العالم العربى تجيء قطر في القمة دفعا، وإن كان

ما تترجمه قليلا، وتليها العربية السعودية، وما تترجمه محدود وموجّه بشدة، وتأتى بعدها الكويت، وهى تدفع باعتدال، وتترجم كثيرا، وفى شتى المجالات، وبروح متسامح وعقل مفتوح، ومتلها العراق فى الدفع، ويفوقها فى الكثرة، وتتميز مصر بأنها تترجم كثيرا، وفى دقة بالغة، وتنوّع يغطى مساحة واسعة من النشاط الثقافى الأجنبى، ولكن عائد الترجمة على من يقوم بها متواضع، يأتى بعد كل من أشرنا إليهم. وفى الولايات المتحدة يدفعون قليلا، وبالقطعة، وهو ما يفسر رداءة الترجمة عندهم، وهبوطها نوعاً، حتى فى الروايات الهامة كمؤلفات أندريه جيد، وهرمان هيس وغيرهم، وقد حاول كل من ويدا وإدوين موير ترجمة رواية «القضية» لكافكا، فكانت النتيجة كارثة، وذلك لقلة معرفتهم باللغة الألمانية.

وأحيانا يكتفى المترجم بأن يسرق فى غفلة من الجمهور أو استغفال له ترجمةً سابقة، وهو ما يحدث فى أمريكا، وتخصص فيه اللبنانيون، وبدأ مع الأسف يأخذ طريقه إلى مصر على استحياء، ولو أن يقظة النقد قضت على المحاولة فى مهدها. ويتدخل فى اختيار المترجم عادة قانون «حق الطبع والترجمة والنشر»، ويستخدمه المؤلفون والناشرون على طريقة الاحتكار أحيانا، ويؤدى إلى أن يمتلك المترجم حقوق النشر خلال سنوات طويلة، وأحيانا بعد انقضاء حقوق المؤلف نفسه، ويربح معه امتيازات خاصة ليست وليدة قدراته، ويضطر الجمهور إلى قبول ترجمات ليس بوسعه أن يقيّمها، وتقدم له فى أحيان كثيرة فكرة خاطئة عن غاية الكاتب الأجنبى، ويقدم لبنان فى عالمنا العربى مثلاً بالغ السوء لتمثيل كل هذه الاتجاهات.

الترجمة هى الخطوة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، ومن الظلم البين اعتبارها ذات أهمية ثانوية، والنتائج التى تنتهى إليها مفيدة جدا فى أى عصر، وأى بلد، وكانت مدام دى ستال ترى «أن أعظم خدمة ممكنة تقدم لأى أدب إثراؤه بالترجمات»، واعترف جوته بأن ترجمة رائعته فاوست التى قام بها الأديب الفرنسى جيرارد دى نرفال ساعدته على أن يفهم نفسه.

وحين نتحدث عن الترجمة فإنما نعنيها فى المفهوم الدقيق للكلمة، حين تتوفر لها

الشروط التي أشار إليها الجاحظ منذ أكثر من ألف عام، وهي: ألا يكون المترجم عارفا باللغة التي ينقل منها، أو اللغة التي ينقل إليها فحسب، وإنما يجب أن يكون متمكنا فيها معا، لا في اللغة فحسب، وإنما أيضا من المادة التي يقوم بترجمتها، ليكون عارفا بمصطلحاتها ودوران ألفاظها، أى أن الذى يتوفر على ترجمة الأدب لا بد أن يكون أديبا، وعلى ترجمة الفلسفة فيلسوفا، وعلى ترجمة العلم عالما، وهكذا، وأن يكون في قمة من يترجم له أسلوبا واقتدارا^(٥).

وقد أخذ مفهوم الترجمة في عصرنا الحديث معنى دقيقا محددًا، فهو يعنى «النقل الأمين لنص ما من لغة إلى أخرى»، غير أن المتابع لحركة الترجمة منذ نشأتها يلحظ بوضوح أن الترجمات التي قامت بدور هام في المبادلات الثقافية لا يتحقق في أغلبها هذه الشروط، فالكثير منها لا ينقل عن اللغة الأصلية، وإنما عن لغة ثالثة وسيطة، تُرجم إليها العمل الأصلي، فهي ترجمة لترجمة. مثلا ظل العالم العربى لزمن طويل، وحتى يومنا هذا إلى حد ما، لا يعرف الأدب الروسى، أو أدب وسط أوروبا وشمالها، إلا في ترجمات عن الإنجليزية أو الفرنسية، ويمكن القول نفسه عن الأدب الإسباني أو الإيطالى، بالنسبة إلى اليابان، أو الأدب الإنجليزي بالنسبة إلى المجر، ولم تعرف هذه، واللغة الصربية أيضا، أدب شكسبير إلا في ترجمات جزئية منقولة عن الألمانية.

يرد على الترجمات المأخوذة عن النص الأصلي أسئلة كثيرة منها: هل هي كاملة؟ ودقيقة؟ وهما سؤالان على المقارن أن يطرحهما على نفسه قبل كل شيء، وأن يجد لهما جوابا مهما كلفه هذا من جهد، وأن يسير في ذلك على نهج مرسوم، فيقارن الترجمة بالنص مقارنة إجمالية في البدء، ليتأكد من أن المترجم لم يسقط بعض الفقرات أو الصفحات أو الفصول، وأنه لم يضيف إلى النص شيئا من عنده، ثم تجيء المقارنة التفصيلية، ويجب أن تشمل الكتاب كله إذا كان محدود الصفحات، أو بانتخاب عدد كبير من صفحاته، في مواطن متفرقة، إذا كان الكتاب كبيرا،

(٥) انظر: الجاحظ والأدب المقارن، في كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

ليعرف إلى أى مدى تقدم الترجمة صورة صادقة لأفكار الكاتب الأصلى وأسلوبه، وإذا لم تكن صادقة فإلى أى اتجاه يميل، وما الدوافع التى وراء هذا الميل، وما الصورة التى تخلفت عن المؤلف فى أعماق القارئ.

وإذا حاولنا أن نجد جوابا للنقطة الأولى قلنا إن الترجمة الكاملة قليلا ما تتحقق، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى أحكام خاطئة فيما يتصل بتأثير مؤلفها، وبعض المترجمين يؤثر هذا نهجا معلنا، كالذى قام به درينى خشبة فى ترجمة روائع الأدب اليونانى القديم إلى اللغة العربية، كالإلياذة والأوديسة، فقد أثر تلخيصها، مع تمكنه من اللغة اليونانية، لأنه أراد، فيما يقول: «تحيب الأدب اليونانى الخالد إلى قراء العربية، والاستمتاع بروائعه. والأدب اليونانى مثقل بمئات من أساء الآلهة والإشارات الأسطورية التى تصرف القارئ عن لب الموضوع، بل ربما صرفته عن الموضوع نفسه، وزهدته فيه فلا يعود إليه أبدا. لهذا أثرت التلخيص على الترجمة».

وقد يحىء التلخيص لدواع أخرى، فقد ترجم عادل زعير كتاب نابليون، الذى ألفه إميل لودفيج بالألمانية، عن ترجمته الفرنسية، وترجمه فيما بعد محمد إبراهيم الدسوقي عن الألمانية نفسها، فجاء بينها فرق واضح يبلغ خمسين ومئة صفحة زيادة فى الترجمة الثانية، أى أن عادل زعير حذف من الكتاب رבעه، أو أقل من رבעه قليلا، إلى عيوب أخرى خطيرة فى الترجمة تظهر من الموازنة بين النصوص، كما أن الترجمة الفرنسية لرواية «ظفر الموت» للكاتب الإيطالى جبريل دانتيو (١٨٦٣ - ١٩٣٨ م) أسقطت منها صفحات طويلة تصوّر الإنسان الأعلى كما يراه الفيلسوف الألمانى نيتشه، وتعلّق على عبارته، وبذلك يغفل القارئ عما يدين به الكاتب الإيطالى للفيلسوف الألمانى.

على أن الحذف من الأعمال الأدبية قصداً قلّ فى أوربا اليوم عما كان عليه منذ قرنين من الزمان، وبخاصة فى البلاد التى تتمتع بقدر كبير من الديمقراطية وحرية الفكر، ولكنه قبل ذلك، وفى البلاد التى تنقصها الحرية والديمقراطية، تدعو إليه أسباب كثيرة، أقلها يعود إلى كسل المترجم أو هواه، وأغلبها مردّه تحكّم السلطات السياسية والدينية، وهذه لا تسمح بآراء تعدّها هدّامة، وترى كل ما لا ترضى عنه أو يمس أفكارها هدّاما، وقد ظلّت إسبانيا على عهد فرانكو تحذف من الكتب

الترجمة في أيامه، أو التي يُعاد طبعها، كل ما يشتم منه رائحة التنديد بالفاشية، أو نقد الكنيسة الكاثوليكية ورجالها، ولو في عالم آخر بعيد عنها، ولا صلة له بإسبانيا، وتقدم الأدب الأجنبي مترجماً في صورة لا ترد على المخاطر أبداً، تحذف منه ما تشاء، وتغير من ألفاظه وأفكاره ما تريد، وتصنع ذلك حتى بالتراث الإسباني نفسه.

ويتفاوت الواقع فيما يتصل بالعالم العربي من بلد إلى آخر، تبعاً لمستواه الثقافي، ونظامه السياسي، وتطوره الاجتماعي، ورغم أن مصر، دون منازع، تأتي في مقدمة العالم العربي ديمقراطية وحرية فكر، وأمام البقية شوط طويل لكي يبلغوا ما وصلت إليه، إلا أن المرء يلحظ بغضب وفي أسى، أننا فيما يتصل بحرية الكتاب تأليفاً وطبعاً وترجمة أسوأ مما كنا عليه منذ خمسين عاماً، وإذا لم تكن الرقابة قائمة قانوناً، فهناك ضغوط دينية وسياسية تمارس بأشكال مختلفة، لتجعل من هذه الحرية شيئاً نظرياً.

وفي أحيان أخرى يفرض الناشر حجماً معيناً، وبخاصة في كتب السلاسل المختلفة، ويمكن القول أن كل الترجمات التي تمت في بيروت، مع استثناءات نادرة، تعرضت لضغوط من الناشرين، الذين يأخذون في الحسبان عوامل خارجية، دينية وسياسية وحتى تجارية، وقيمون وزناً كبيراً لاتجاهات المناطق التي سوف يوزع فيها الكتاب، وحدود الرقابة، وما تقبله وترفضه من الآراء والأفكار.

وأحياناً يعود الأمر إلى ذوق الجمهور نفسه، من كراهية التطويل، أو جرأة في القول والتصوير والأسلوب، ومن المؤكد أن ذوق الجمهور الأدبي في مطلع هذا القرن كان وراء صياغة المنفلوطي للروايات التي ترجمها، وأنه الآن نفسه وراء هذا السيل من الكتب الجنسية والدينية، ومعظمها تعوزه أية قيمة أدبية أو فكرية، وهي ظواهر تخص دراستها علماء الاجتماع.

من المجازفة أن نقبل الترجمة في ثقة بدءاً، حتى لو كانت كاملة أو تشبه أن تكون كاملة، وبخاصة في القرن الثامن عشر في أوروبا، وحتى مطلع القرن العشرين في مصر، إذ كان المترجمون يبيعون لأنفسهم من الحرية ما لا يباح للمترجم اليوم

حيث أصبحت الترجمة أدنى إلى الدقة مما كانت عليه من قبل، ولو أن ذلك لا يعنى بطبيعة الحال أن كل ما بين أيدينا من تراجم حديثة دقيق، إذ الواقع أننا لو دققنا فيها النظر لوقفنا على أشياء جدّ معيبة، من نقص في المعارف اللغوية، أو عدم إدراك بالمصطلحات، تسوء إلى المترجم، كما تخزى الناشر الذى قبل الترجمة مغمض العينين، وقدم إلى القراء بضاعة مغشوشة.

والبواعث على عدم الأمانة كثيرة، أهمها: رغبة المترجم فى أن لا يضايق الجمهور بأفكار وصور وتعبيرات خاصة بالكاتب الأصل، والشعب الذى ينتمى إليه الكاتب، ويمكن أن تخالف آراء القارئ، أو تخدش حيائه، أو تجرح ذوقه الأدبى، ومن هنا يجب على المقارن أن يميز بين عدة أنواع من الإخلال فى الترجمة تختلف نتائجها كل الاختلاف، فهناك إساءة الفهم أو الفهم التقريبي، وهناك الإسقاط الجزئى والإضافة الجزئية، وهى أمور تنشأ إما عن جهل بمفردات اللغة أو النحو، أو عن طيش أو كسل أو إهمال، وهذه الأخطاء مهما كانت مزعجة، وغير مغتفرة، قلما يكون لها قيمة فيما يتعلق بالأثر الذى يحدثه الكتاب فى القارئ أما الإسقاط المتعمد، والإضافة المقصودة، والحرص على التغيير، والتحريف، فهى أهم شأنا، لأنها إذا كثرت تشوّه الخصائص الأساسية فى النص الأصل، وتفقد قوته، أو تجرّده من تماويله، أو تطامن من جراته، وتوجهه فى الطريق الذى يتفق مع الذوق السائد فى الأمة المتلقية.

وإذا كان هناك مترجمون أمناء، ويحرصون على منتهى الدقة والأمانة، فهناك آخرون يرون أن مهمة الترجمة أن تلبس المؤلفات الأجنبية توبا وطنيا، وهؤلاء يغلب على ترجماتهم التصرف فيها، وعدم التزام الأمانة فى النقل، وحينئذ يجب على المقارن إذا ترجم كتاب ما إلى لغة ما أكثر من ترجمة، أن يقابل بين هذه الترجمات المتعددة، وأن يتبين الفروق التى بينها فى الأسلوب أو الفكرة، وبذلك نستطيع أن نتتبع التغييرات فى الذوق من عصر إلى عصر، ونرى مختلف الصور التى كوّنوها شعب ما عن كاتب بعينه فى أجيال متعاقبة. ولما كان الباحث لا يستطيع أن يضع تحت أعين القراء نصوصا كثيرة طويلة فإنه يختار بعض الفقرات الهامة، ويذكر ترجماتها المتعاقبة مع تعليق أو حتى بدون.

وقد درست مدام دى جيلمان «عطيل فى اللغة الفرنسية» ونشرت دراستها فى كتاب يحمل هذا الاسم، ووجدت أن منديل ديدمونا الحريرى الذى وُجد فى غرفة كاسيو، وساقه الضابط ياجو دليلا على خيانتها، وأثار غيرة المغربى وحنقه، ظل يُترجم منديلا عند المترجمين الفرنسيين الأوائل الذين لم يكونوا يترجمون للمسرح، ولكنه تحول فيما بعد، على يد كُتّاب المسرح إلى إسورة، ثم شال، ثم عصاية، ثم خصلة من الشعر، لأن التقاليد الاجتماعية حينذاك لم تكن تسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح، ولم يسم باسمه الحقيقى فى المسرح الفرنسى إلا على يد ألفرد دى فينى، وكان ذلك يومها جرأة افتخر بها الرومانسيون، على حين أنه ترجم إلى «منديل» فى اللغة العربية منذ اللحظة الأولى، لأن المعنى الذى ارتبط بالكلمة عند الفرنسيين فى القرن الثامن عشر لم يدر بخاطر المصريين فى القرن العشرين، وحتى إذا دار بفكر بعضهم لم يكن ثمة ما يمنع عرضه على المسرح فعلا.

إن دراسة انتشار لغة أجنبية فى بلد ما من أولى المسائل الجوهرية المتصلة بالأدب المقارن، وأقلها دراسة، وأكثرها غموضا، لأن الدارس لها يجب أن يتابعها فى أكثر من طريق، وأن يجرى وراء روافدها فى أكثر من طبقة. ومع ذلك فقد تمت بعض المحاولات فى هذا المجال، وتبين أن إقبال الناس على اللغات الأجنبية متفاوت، وأن جيل المثقفين المعاصر من الأمريكيين - مثلا - أشد الناس جهلا باللغات الأجنبية، وقليل منهم من يعرف لغة أجنبية واحدة معرفة تؤهله لأن يتذوق تراثها الأدبى.

ومع ذلك تمت بعض المحاولات لدراسة هذا الأمر، فدرس إريك برتريدج اللغة الفرنسية فى إنجلترا، ودرس بول ليفي اللغة الألمانية فى فرنسا، وتبع انتشارها منذ البدء حتى صدور كتابه عام ١٩٥٢، ونشر لويجي فيرارى الإيطالى، فى باريس عام ١٩٢٥ كتابه «الترجمات الإيطالية للمسرح الفرنسى المأسوى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر» ونشر الإنجليز مراجع لما ترجم إلى الإنجليزية عن الألمانية، وإلى الفرنسية من الروايات الإنجليزية، وإلى الألمانية من الأدب الإنجليزى، ونشرت الدكتورة إنجيل بطرس سمعان أستاذة الأدب الإنجليزى فى كلية اداب فى جامعة القاهرة دراسة عن «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠ -

١٩٧٣»، ونشرت الدكتورة نور شريف عام ١٩٧٤ دراسة عن «تشارلز ديكنز في العربية ١٩١٢ - ١٩٧٠». ولكن ذيوع اللغة العربية في أوروبا في أيامنا هذه، أو في العصر الوسيط، أو اللغات الأجنبية في عالمنا العربي المعاصر، تاريخ دخولها وتطورها لما يُدرس بعد.

في مثل هذه الدراسة على الباحث أن يلاحق روافده بين جموع الشعب، وأن يتجاوز الطبقات اللامعة، وأن يمضي بخاصة إلى الطبقات التي ينبثق من بينها الكتاب عادة، وأن يضع نصب عينيه المناهج الدراسية، والمؤدبون الأجانب، لأن شيوع اللغة الفرنسية في مصر - مثلاً - على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، يعود في معظمه إلى أن الأسر الأرستقراطية والبرجوازية كانت تتخذ لأبنائها وبناتها مؤدبين ومؤدبات من الفرنسيين، وأن يتتبع المعاهد التي تدرس اللغات الأجنبية، والنشاط الثقافي للجاليات الأجنبية، وتقبل اللغة القومية للألفاظ والتعابير الأجنبية.

ولكى يحىء تحليلنا للخصائص التي تتميز بها الترجمات دقيقة، أو قريباً من الدقة نحتاج غالباً إلى معرفة المترجمين أنفسهم، فندرس شيئاً من حياتهم ومركزهم الأدبي، ومنزلتهم الاجتماعية، لأن هذا يساعد أكيدا على فهم أفضل، وتقييم أصوب لهذه الخصائص، ذلك أن بين المترجمين المبتدئ المغمور، والمتمكن المشهور، ومن أحدث في بلده تأثيراً بما اختار من كتاب أجنبي، وما امتازت به ترجماته من حسنات أو سيئات، ومن نجاح أو إخفاق. وقد ظل الإسبان يقنعون من ماضيهم الأندلسي في مجال الأدب بمعرفة تاريخه، وأسماء رجاله دون أن يتذوقوا الأدب نفسه، باستثناء المستشرقين منهم، فلما دفع غرسية غومث بأول مجموعة من نصوصه الشعرية المختارة، مترجمة إلى الإسبانية في لغة دقيقة وشاعرية رقيقة، أقبل عليه عامة المثقفين، حتى أولئك الذين لا يعرفون من العربية شيئاً، ولا يهتمون بتاريخها في بلادهم قديماً، ولا يتعاطفون مع أهلها حديثاً، ولكنهم لا يستطيعون أن يحرموا عقولهم، وأذواقهم من الاستمتاع بكل جميل ورائع في هذه المجموعة، وكانت هي بالذات وراء ديوان كامل أبدعه غرسية لوركا مستلهاً أشعارها. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن ترجمته لديوان أزجال ابن قرمان، فدفع بها إلى عالم الدراسات الرومانية أجمع، داخل إسبانيا وخارجها.

غير أن بعض الترجمات يمكن أن نقدّرها حق قدرها دون أن نعرف شيئا ذا بال عن القائم بها، لأن جودة العمل نفسه تومئ، بما فيه الكفاية، إلى كفاءة المترجم واقتداره، وتغنيينا عن البحث عما يجب أن نعرف عنه.

وعلى الباحث ألا يؤخذ بالمظاهر لأن قيام أديب بترجمة كتاب أجنبي لا يعنى أنه متمكن من لغته، فقد استطاع الروائي الفرنسي مرسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢ م) أن يترجم بعض أعمال الأديب والناقد الإنجليزي رسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠ م) ولم يكن يعرف من الإنجليزية غير القليل، وتحدّث الناقد والقصاص الفرنسي إدمون جالو (١٨٧٨ - ١٩٤٩ م) بذكاء عن الرومانسيين الأجانب، والألمان من بينهم بخاصة، ونشر دراسة جيدة عن ريكي وجوته الألمانين، مستخدما الترجمات، ومتحسسا الألمانية، دون أن يكون متمكنا منها.

وترجمات الدكتور حسين مؤنس من الإسبانية إلى العربية، وحظه من الأولى متواضع للغاية، مليئة بالأخطاء الفاضحة، لأنه يترجم كيفما اتفق، معتمدا على أسلوب عربي طلي موهم، ينزلق القارئ عليه دون أن يشعر أن ما يقرأه لا صلة له بالمؤلف الأصلي، وفي ترجمته لمقدمة كتاب «السعر الأندلسي» للمستشرق الإسباني الكبير غرسيه غومث نلتقى بالجملة التالية: «وتلك خرائب مدينة الزهراء الرائعة التي تحوّلت اليوم إلى ملاعب لمصارعة الثيران»، ولم تكن هذه الخرائب يوما كذلك، وإنما كانت فيها وحولها أعشاب ترعاها الثيران، وقد وجد المترجم نفسه أمام كلمة ثيران، وهي في الإسبانية قريية الشبه بالعربية نطقا، وإن لم تكن بينها أية صلة لغوية، وغمض عليه الفعل Pastar ومعناه «رعى» ولأن إسبانيا تشتهر بمصارعة الثيران، ترجم الكلمة «ملاعب للمصارعة»، دون أن يكلف نفسه مراجعة معنى الفعل في أى معجم إسباني.

ويبلغ الخداع قمته في كتابه «فجر الأندلس» وألفه في العربية، ولكنه عرض لقضية ثلاثة من القضاة الأوائل في الأندلس، هم: مهدي بن مسلم، وعنترة بن فلاح، ومهاجر بن نوفل، ويدور حولهم نقاش وخلاف: هل وُجدوا فعلاً، أم كانوا رموزا لحركات سرية؟ والقضية في ذاتها لا تعنينا هنا، وإنما يهمننا منها ما أورده المؤلف متصلا بهم من آراء مطولة نسبها للمستشرق الإسباني الجليل أسين

بلاثيوس، وأحالنا في الهامش إلى كتابه «ابن مسرة وفلسفته»، دون أن يذكر الصفحة طبعاً، في حين أن أسين بلاثيوس لم يشير إلى هؤلاء القضاة من قريب أو بعيد، لا في كتابه عن ابن مسرة ولا في بقية كتبه الأخرى.

مرة أخرى لم يشير إليهم بلاثيوس ولا مرة واحدة، في أى من كتبه، ولو عرضاً! وترجم الدكتور حسين مؤنس أيضاً كتاب «تاريخ الأدب الأندلسي» للمستشرق الإسباني جونثالث بالنتيا، وأعطاه عنواناً «تاريخ الفكر الأندلسي»، وكان موفقاً في اختيار العنوان، غير أن الكتاب نفسه ليس ترجمة، والآراء الواردة فيه لا تمثل رأى مؤلفه الإسباني في أحيان كثيرة، وجاءت الترجمة ثلاثة أمثال حجم الأصل الإسباني، فجاء الكتاب أقرب إلى التأليف منه إلى الترجمة.

والحق أن مثل هذه الأخطاء ليست وقفاً على اللغة العربية وحدها، وإنما نلتقي بها في كل اللغات وعلى امتداد كل العصور، ووراءها أسبابها الثقافية والأدبية والاجتماعية مما يتطلب أن يبذل الباحث جهداً كبيراً لفهم المقومات النفسية لأولئك المترجمين، والإحاطة بالمناخ الذى تنسّمونه، والأجواء السياسية التى عاشوها، حتى يمكن تفسير نشاطهم فى ضوءها، فقد كانت الرغبة القوية فى الاتصال بالثقافات الأجنبية فى مصر فى القرن الماضى، وقلة المتمكنين من اللغتين العربية والأجنبية، وكثرة الأدعياء، وضعف النقد، وراء عدد من الترجمات المشوهة أو الناقصة، أو المبتورة، وكان الريح المادى وحده، دون أى اعتبار آخر، يحكم حركة الترجمة فى لبنان، فجاءت فى معظمها غامضة ومضللة، لا يفهم منها شىء، وضلّت أجيالاً من الشبان فيما يتصل بالمذاهب النقدية الحديثة ومصطلحاتها.

والدراسة فى هذا الجانب تفتح الطريق أمام دراسة يجب أن تكون نفسية اجتماعية بقدر ما هى تاريخية.

من المفيد أن يقف الباحث عند المقدمات التى يكتبها المترجمون، وأن يقرأها بتمعن، لأنها تكشف له عن آراء المترجم الخاصة، وعن المنهج الذى يتبعه فى الترجمة، أو يدعى أنه يتبعه، وقد تكشف عن موقف الجمهور من المؤلف إذ ذاك، والمواقف المختلفة التى كانت تتوزعه، وعن تاريخ دخول المؤلف الأصل إلى البلد.

الذى ترجمه، وما لابس ذلك من ظروف أو طراً عليه من تقلبات، وأن يأخذ في الحسبان أن هذه المقدمات التى تيجىء حادة تارة، وهادئة حيية تارة أخرى، ربما تكون ردا على هجوم ناقد، يدافع فيها المترجم عن نفسه، أو عن المؤلف، ومن ثم فهى تدخل فى جملة ما كُتب عن المؤلف من بحوث ومقالات، ولكى نفهمها جيداً ينبغي أن نردها بدقة إلى موضعها من الجدل الذى أثارته يوم ظهرت، ومثل هذا عنصر أساسى فى دراسات الذبوع والانتشار.

إن تعلم اللغات من أفضل الطرق لتعميق الصلة المباشرة بين مؤلف أديب وبين كاتب أجنبى، وهى صلة ليس من السهل إثباتها دواماً، فنحن نعرف مثلاً أن كورناى فى مسرحيته السيد، وترجمت إلى العربية أكثر من مرة، قلد فى موضوعها جيىن كاسترو فى مسرحيته «شباب السيد»، ولكن: هل كان كورناى يعرف الإسبانية، وإذا كان يعرفها فإلى أى مدى، ومتى تعلمها، وعلى يد من؟ وهى أسئلة لا يجد الباحث عليها إجابة كافية، وكل ما نعرفه أن معرفة اللغة الإسبانية كانت «موضة» فى فرنسا فى عصر كورناى، وأن الكتب الإسبانية كانت رائجة فى باريس على أيامه، وأن عدداً من أساتذة اللغة الإسبانية المشهورين كانوا يعملون هناك فى تلك الأيام.

● الوسطاء:

يمكن القول أن أساتذة اللغات هم، إلى حد ما، الوسطاء المثاليون لنقل الآداب الأجنبية، وإذن فمن الضرورى أن ندرس نشاطهم معلمين ومترجمين، وأن نقيم دورهم فى عملية النقل هذه، وسنجد بينهم من بدأ حياته فى هذا الجانب، ثم تحول عنه إلى عالم الأدب، وأصبح فيه شيئاً مرموقاً، ومن ظلوا فيه إلى النهاية، لم يعرفوا بغيره، وليست لهم أية قيمة خارجه، أمثال محمد بدران، وسامى الدروبي، ودربنى خشبة، و محمد السباعى وغيرهم، وآخرون قاموا فيه بدور فعال، وظلوا مغمورين لا يعرفهم أحد، ولا يذكرهم تاريخ الأدب، وإن أشار إليهم اكتفى بذكر دورهم فى التعريف بأدب أجنبى ما، والتصدى لنشره، وإذاعة روائعه وأعلامه بين مواطنيهم.

إن قلة من الناس - مثلاً - فى عالمنا العربى تذكر ثلاثة من المصريين أخذوا

على عاتقهم تعريف قراء العربية بالأدب الإيطالي بالترجمة منه مباشرة، بعد أن كانوا يستمتعون به في لغة ثالثة مباشرة، أو مترجماتها إلى العربية، وهم طه فوزى، وسردت له المستشرق الإيطالية أدايجيزا سيمونا واحدا وثلاثين عملاً إيطاليا ترجمها إلى العربية، إلى جانب ثلاثة كتب أخرى من تأليفه، وهى: دانتي أليجيرى، وجاريبالدى محرر إيطاليا، ومن الأدب الإيطالي، وهذا الكتاب يدور حول ثلاثة من عمالقة الأدب الإيطالي هم: بترارك، وألفييري، وفوسكولو.

واختص ثانيهم محمد إسماعيل بالكاتب الروائى المسرحى لويجي بيراندللو، وبأعماله المسرحية بخاصة، فترجم له مسرحيته الشهيرة «ستة أشخاص تبحث عن مؤلف» وصدرت عام ١٩٦٧، مع مقدمة للمؤلف وأخرى للمترجم، وترجم له بعد ذلك ست مسرحيات أخرى صدرت في كتابين في سلسلة «من المسرح العالمى»، التى تصدرها وزارة الإعلام في الكويت.

ودخل ثالثهم حسن عثمان تاريخ الأدب بعامة، والمقارن بخاصة، بترجمته الرائعة للكوميديا الإلهية لدانتي، وجاءت وافية ودقيقة، وحازت إعجاب الأدباء والنقاد، وحسبه بها إنجازا، بعد أن كرس لها عمره كله، دارسا ومتجولا عبر العالم، سعيا وراء خُطى دانتي، وترجمات الكوميديا المختلفة، والشروح التى قام بها الدارسون حولها في أى بلد كانوا وانفق في ذلك ثلاثين عاما من عمره، وجاءت ترجمته لها في ثلاثة أجزاء كبار، وصدرت تباعاً عن دار المعارف بالقاهرة أعوام ١٩٥٩ و ١٩٦٤ و ١٩٦٩ مزودة بالمقدمات الإضافية، الحافلة بالمعلومات الهامة، والشروح الوافية، للإشارات الأسطورية والتاريخية واللاهوتية والتوراتية الواردة بها، في لغة عربية رصينة، أنيقة ناصعة مشرقة، وقدم إلى جانبها عددا آخر من المؤلفات والترجمات عن الإيطالية، أوضحها كتابه «سافو نارولا، الراهب الثائر».

وإلى جانب هؤلاء المصريين نجد ثلاثة آخرين من ليبيا يضطلعون بالدور نفسه، ولو أن صوته في حياتنا الثقافية أشد خفوتا، وقلما يشد انتباه أحد، لأن الدور الليبى في محيط الأدب العربى محدود للغاية، والحديث عن الأدب الإيطالى في ليبيا غير محبب لأهلها، فقد خضعت للاستعمار الإيطالى زمنا، وكان قاسيا غشوما، فخلف في قلوب أهلها كراهية سوداء لإيطاليا وأدبها، وهؤلاء الثلاثة هم: فؤاد كعبازى،

وهو من أقدرهم على الكتابة بالإيطالية شعرا ونثرا، وترجمة منها وإليها، يحرر بها في بلاغة، ويحاضر في طلاقة، ويتحدث في إبانة، وترجم إليها كثيرا من الشعر العربي المعاصر في كتابه Calchi di poesia araba Contemporanea، وصدر عن دار موندادوري عام ١٩٦٢م، إلى جانب عديد من قصائد الشعر العربي القديم للمتنبي وابن زيدون وغيرهما، نشره في عدد من المجلات الإيطالية، وعنى كثيرا بالمقارنة بين الأدبين العربي والإيطالي وألف كتاب «ألحان عربية على أوتار من الغرب»، تضمن فصولا رائعة من الأدب المقارن، وفي الفصل الأول منه وجاء بعنوان «بوارق عربية في فجر الشعر الإيطالي» حاول ببراعة أن يثبت تأثر الشعر الإيطالي في فجر النهضة بالشعراء العرب الصقليين أمثال ابن حمديس وابن القطّاع وغيرهما، فكان وسيطا جيدا بين عالمين يبحث أحدهما عن الآخر.

وثاني الليبيين خليفة محمد التبسي، واهتم بأدب بيراندللو، مسرحًا ورواية وقصة، فترجم له مسرحية «الفنان والتمثال»، ومجموعتيه القصصيتين «صوت في الظلام» و«قصص إيطالية» ولمّا اعتزل العمل الرسمي، سفيرًا ووزيرًا، بدأ يهتم بترجمة ماكتبه الإيطاليون عن ليبيا وتاريخها، في القديم والحديث، إلى جانب دراسات عن الأدب الإيطالي نجدها مبثوثة في كتابيه «رحلة عبر الكلمات» و«كراسات أدبية». وثالثها مصطفى آل عيال، واتخذ من بيروت مقاما، وترجم مجموعة «من القصص الإيطالي»، ثم انصرف عن الترجمة، لأنه وجد عائدها محدودا.

وخارج نطاق هاتين المجموعتين يجيء عيسى الناعوري، المتوفى عام ١٩٨٥، وهو أردني متمكن من الأدبين العربي والإيطالي، وترجم عددا من روائع الإيطالية، قصصا ورواية ومسرحا، ودراسة عن الشاعر الإيطالي سلفاتورى كوازيمودو، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٥٩، وأخرى عن الشاعر أبوجينيوم مونتالي، الفائز بالجائزة لعام ١٩٧٧.

أما حركة الترجمة من الأدب الإسباني مباشرة فيضطلع بها خلال كتابة هذه السطور الدكتور عبد الرحمن بدوي، وترجم رواية دون كيخوته، ذات الشهرة العالمية، وترجم للوركا مسرحيتي «يرما» و«العرس الدامي» وترجم رواية

«لثريو دى تورمس» من الأدب الإسباني الوسيط، لمؤلف مجهول، والدكتور محمود على مكى، وترجم مسرحية «يرما» للوركا، و«قارب بلا صياد»، ورواية «دونيا بربرا» للكاتب الفنزويلي روملو جيجيوس، والدكتور صلاح فضل وترجم عددا من المسرحيات من بينها: «الحياة حلم» و«نجمة أشبيلية» لكالدرون، و«أسطورة دون كيشوته» لبيرو بايخو وغيرها. والدكتور عبد اللطيف عبد الحلیم، وهو في أول خطاه، وترجم مسرحية «خاتمان من أجل سيدة»، لانتونيو جالا، وقصائد من أمريكا اللاتينية وإسبانيا، وموضوعات أخرى.

وترجم مؤلف هذا الكتاب «ملحمة السيد»، مع دراسة وافية لها، وصدرت طبعتها الثالثة عام ١٩٨٣، وقدم دراسة وافية للشاعر الشيلي بابلو نيرودا، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٣، حياته ونضاله وفنه، وصدرت عن دار روزاليوسف عام ١٩٧٤، ونفدت في حينها، كما ترجم عددا من الدراسات العميقة التي قام بها الإسبان للتراث الأندلسي، من وجهة نظر إسبانية، تجيء مرتبطة في كثير من الأحيان بدراسات مقارنة أو موازنات، ومنها: «شعراء الأندلس والمنتنبى» لإميليو غرسية غومث، وصدرت طبعته الرابعة عام ١٩٨٥، و«التربية الإسلامية في الأندلس»، لخوان ريبيرا، وصدر عام ١٩٨١، و«الأندلس بين المسلمين والمسيحيين واليهود» لأمريكو كاسترو، ومن المقرر له أن يصدر في العام القادم، إلى جانب ترجمات لقصص وقصائد، ودراسات لشعراء إسبان، نشرت في المجلات العربية المختلفة.

خارج مصر لا أعرف من يتصل بالأدب الإسباني مباشرة، ويترجم عنه كذلك، إلا الدكتور حكمة على الأوسى، الأستاذ بكلية الآداب في جامعة بغداد، فله كتاب جيد عن قواعد اللغة الإسبانية، ميسرة للطلاب العرب، ودراسة عن الألفاظ العربية التي تخلفت في الإسبانية، وترجمات متنوعة لعدد من القصائد ماثلة في عدد من المجلات.

وقفت عند هؤلاء الذين اهتموا بآداب الترجمة عنها مباشرة لم تكن شائعة قبلهم، ولم أعرض للذين يترجمون آدابا أجنبية عن طريق لغة وسيطة، أو أولئك الذين يترجمون عن الفرنسية أو الإنجليزية فهم كثر لا تتسع لهم هذه العجالة،

ويمكن التعرف إليهم من خلال فهارس الترجمة التي أشرنا إليها من قبل. هؤلاء الذين يقومون بالترجمة ممن ذكرنا أسماؤهم أو أغفلنا، مشهورين أم مغمورين، يعدون من الوسطاء، لأنهم أخذوا على عاتقهم أن يعرفوا الآخرين بوطنهم، أو أن ينشروا الثقافة الأجنبية بين بني جنسهم، سواء دخلوا التاريخ كتابا كبار، أو أدباء مبدعين، ونسيهم الناس مترجمين، مثل أحمد حسن الزيات مترجم آلام فرتر لجوته، ورفائيل لامرتين، ومحمد عوض مترجم فاوست، ومحمد مندور مترجم مدام بوفاري، أو ظلوا مترجمين فحسب مثل محمد بدران مترجم قصة الحضارة لديورانت، ودريتي خشبة مترجم الإلياذة والأوديسة، وغيرهم ممن أشرنا إليهم من قبل، فهم جميعا قدموا للقارئ العربي عالما أدبيا مختلفا، ويتحتم علينا أن نمنحهم قدرا أكبر من الأهمية، لأنهم بشرى بالتجاهات عالمية، والتقطوا خير ما عند الآخرين وقدموه لنا، على أن نأخذ في الاعتبار أن الواحد منهم بقدر ما يكون مثقفا في أدبه، ومتمكنا من لغة قومه، يجيء دوره قويا ومثمرا.

إن أى شخص يسهل الصلة بين أديين، ويتوسط بينهما، يعتبر وسيطا، حتى ولو لم يكن كاتباً، ذلك أن الوسطاء لا يمثلون طبقة أدبية، وإنما يقومون بوظيفة أدبية تضعهم بين المرسل والمتلقى، أى بين عمل أجنبى ومؤلف يتمثل هذا العمل الأجنبى لغايات أدبية، ومن هنا فإن الوسيط لا يتوجه إلى الجمهور، وليس له تأثير مباشر على القراء، ويبقى فى الظل، ويظل دوره مغمورا، وينحصر فى أنه مهد الطريق أمام المؤلف الأجنبى لكى يُعرف بين بنى قومه، ويصبح فى المستقبل مصدرا أو نموذجا يحتذى الآخرون. ولذا قلنا إن أساتذة اللغات والآداب الأجنبية من خيرة الوسطاء، وعملهم لا يتجاوز ظاهرا قاعة المحاضرات، على حين أن المتلقى، وهو تلميذهم، أو كان على صلة بهم، يخرج من بين أيديهم، وقد استيقظ فضوله، واختلط لنفسه نهجا جديدا، يتفق مع ما تلقى وسمع، أو يأتى ضده وعلى النقيض منه.

الأفراد الذين يقومون بدور الوسطاء تارة يكونون من أبناء الأمة المتلقية، ممن دفعتهم حياتهم، أو انصرفوا بملء إرادتهم، إلى دراسة الآداب الأجنبية، وإذاعتها فى بلادهم، وتارة يكونون من الأجانب الذين توطَّنوا بلدا من البلدان، أو أقاموا فيه

مدة طويلة، وأسهموا في إشاعة أدب بلادهم فيه، ولا يدخل في عداد هؤلاء بالطبع الأجانب المستعمرون في البلاد التي يستعمرونها، لأنهم لا يهتمون برفع أبناء المستعمرات إلى مستواهم الحضارى في الأدب والثقافة والمجالات الأخرى، وإن أكرهوهم على التحدث بلغتهم في مطالب الحياة اليومية، والأمور العادية، لمحو تراثهم، وعزلهم عن ماضيهم، وتركهم بلا هوية قومية.

ويحدث أن يتجمع هؤلاء المغتربون عن وطنهم في البلد الذي هاجروا إليه حول جماعة أو هيئة، تنهض بعبء بث الأفكار الجديدة في وطنهم الأم، وتدعو إلى تلقيح الأدب القومي بأنماط جديدة من الأدب الأجنبي الذين يعيشون بينه، ويتمثلون أفكاره واتجاهاته، والمثل الواضح لهذا يتجلى بيناً في الدور الذي قامت به الرابطة القلمية في نيويورك، والعصبة الأندلسية في البرازيل، والرابطة الأدبية في الأرجنتين، من تجديد الأدب العربي، وتعريف أهل المهاجر به، وتعريفنا بأدابهم، وتمييز الأدباء الذين انضموا إليهما بانفتاح أفكارهم، ونظراتهم الثاقبة الدقيقة، وكثرة أسفارهم، وسعة اطلاعهم على مختلف الآداب الأجنبية، والغربية من بينها بخاصة، وأدب الأمريكتين على نحو أخص، واهتموا بدراسته في لغاته الأصلية، الإنجليزية والإسبانية والبرتغالية، وفيهم من كتب إبداعه في هذه اللغات، فكتب جبران خليل جبران باللغة الإنجليزية وصنع مثله أمين الريحاني، وكتب جميل منصور حداد باللغة البرتغالية، وحبيب اسطفان باللغة الإسبانية، ورياض معلوف باللغة الفرنسية، وغيرهم آخرون، وفي لغات أخرى، وبحسبنا من ذكرنا منلا، فتطورت أفكارهم، وتأثروا بما قرأوا وسمعوا ورأوا، ودفعوا الأدب العربي بعامة، والشعر بخاصة، خطوات واسعة إلى الأمام، ودفعوا به عملياً خارج الدائرة التي ظلّ يتحرك في نطاقها قرابة ألف وخمسة مئة عام.

ويتفق أحياناً أن يكون الوسيط لا من أبناء البلد المتلقى، ولا من أبناء البلد المرسل، وإنما من أبناء بلد ثالث، وهؤلاء يكونون غالباً أصحاب أفكار عالمية ثقافة وتكويناً، أو لطول إقامتهم في بلاد أجنبية مختلفة.

يصبح الكتاب بعد ترجمته وسيطاً مستقلاً، وفعّالاً، في نقل الأفكار والمشاعر والأشكال والنماذج من لغة إلى أخرى، ومع ذلك فمن الأفضل منهجياً أن ندرس

المؤلفين الذين أفادوا منه، وأن تجيء دراسة المترجمين بوصفهم ناقلين استثناء، وأن نوقف دراسة هؤلاء على من ليس لهم طبقة ولا مكانة في عالم الأدب بمعناه الدقيق.

وثمة وسيط آخر يتمثل في الصحافة حيث يجرى التعريف بالكتب التي تصدر حديثاً، وكان هذا مادتها الغالبة على امتداد القرن الثامن عشر في أوروبا، ومطلع هذا القرن في مصر، وفيما بعد أخذت هذه وتلك تسترعى اهتمام القراء والمفكرين إلى الظواهر الأدبية العالمية، على نحو ما كانت تصنع السياسة الأسبوعية، والبلاغ الأسبوعي، والمقتطف والهلل، وغيرها. ومنذ زمن مبكر جدا عرفت أوروبا مجلات متخصصة تنشر على صفحاتها ترجمة الإبداع الأدبي في بلد آخر، وأحيانا بلغتها الأصلية لمن يحسنونها، ومثل هذا حدث في مصر مع مجلة ترات الإنسانية، التي توقفت عن الصدور مع الأسف الشديد، والثقافة العالمية في الكويت، والثقافة الأجنبية في العراق، ومثلها في سوريا، على نحو ما أشرنا من قبل، وكلها تستحق الدراسة بوصفها وسائل جيدة، لأننا في أحيان كثيرة نجد أنفسنا أمام مؤلفين لا نعرف شيئا عن مصادرهم الأجنبية إلا ما نجده في هذه الصحيفة أو تلك المجلة.

* * *

وهناك المنتديات الأدبية التي تتعلق بمنل أجنبي أعلى تحله مكان المثل الأعلى المحلي، لأنها ترى هذا بالياً تجاوزه الزمن، وخير مثل على هذا جماعة الثريا التي قامت في باريس حول منتصف القرن السادس عشر الميلادي تقريبا، وجماعة أبولو التي تكونت في القاهرة عام ١٩٣٠، وهذه الجماعات الأدبية قد تتحمس لكاتب أجنبي دون آخر، أو لأدب أجنبي دون غيره، فتحمست مدرسة الديوان لها زلت دون كولردج من الأدباء الإنجليز، وللأدب الأنجلو ساكسوني برمته دون الأدب اللاتيني. وكان أوائل الرومانسيين الألمان يشغفون كثيرا بشكسبير الإنجليزي، وثرفاتيس الإسباني، والمسرح الإسباني والبرتغالي إجمالا، وترجموا أعمالهم في دقة متناهية.

وقد يكون للجماعة الأدبية مجلة يلتقى حولها الأعضاء، وتبشر بأفكارهم، وبما يدعون إليه، فكان لجماعة أبولو مجلة تحمل اسمهم، وللعصبة الأندلسية في سان بابلو في البرازيل مجلتهم التي تحمل اسم «العصبة».

يعمل الوسيط منفرداً، وقد ينتمى إلى منتدى أدبي، أو هيئة رسمية، يجد عندها العون والتشجيع، ويعمل أعضاؤها متكاتفين على نشر الآداب الأجنبية، وقد اضطلعت لجنة التأليف والترجمة والنشر في مصر بهذا الدور على امتداد الأربعينيات والخمسينيات، وأعانت أعضاؤها وكل راغب متمكن في القيام بهذه المهمة، وترجمت جانباً هاماً من روائع التراث العالمي، كما أن إدارة الثقافة في وزارة التربية والتعليم في مصر قامت في أواخر الخمسينيات بحركة ترجمة ضخمة حملت شعار «الألف كتاب»، وأسهمت في ترجمة مجموعات هامة من روائع الأدب والفكر العالمي، رواية وقصة ومسرحاً وشعراً وتاريخاً وعلماً، ولا يتسع المجال هنا لنشير إلى المثات الذين عملوا فيه.

وهناك بيئات اجتماعية نشيطة تقوم حول الملوك أو الأمراء أو كبار الأغنياء المثقفين، أو البيوتات العريقة، وتقوم بدور فعال في إذاعة الأفكار والآثار الأجنبية والتعريف بها، كما كان عليه الحال في بلاط فيدريك الخامس ملك الدانمرك، وفيدريك الثاني في بروسيا، وألفونسو العاشر في إسبانيا، وكاترين الثانية في روسيا، والحدوي إسماعيل في مصر، فقد أنشأ هذا الأخير دار الأوبرا في القاهرة ومعها بدأت الفرق المسرحية والموسيقية الأوربية تفد إلى مصر، وبدأ الكتاب المصريون استجابة لمطالب اللحظة يترجمون هذه الروايات، أو يصّرونها، أو يؤلفون على منوالها.

وهناك مدن معينة تلعب هذا الدور، مثل مدينة ليون في فرنسا في القرن السادس عشر الميلادي، حيث كانت أول مراحل الاتجاه نحو فرنسا، وجنيف في العصور الوسطى، وباريس في عصر الإصلاح، وقرطبة خلال القرن العاشر الميلادي، والقاهرة في عصرنا الحديث. وهناك بلاد بأكملها لعبت دور الوسيط، إما لموقعها الجغرافي، أو لدورها السياسي، أو لنفوذها الثقافي، أو لمكانتها الدينية، فكانت سويسرا في أوروبا مدعوة للقيام بهذا الدور بحكم توسّطها بين دول القارة، واتخاذها موقف الحياد بين الصراعات المختلفة، سياسية أو دينية أو اقتصادية. وكانت الأندلس في العصور الوسطى مكاناً متميزاً لالتقاء الغرب المتخلف بالشرق المتقدم، وعنها تدفقت ألوان من الحضارة والثقافة والفن على شاطئها المسيحي أولاً، وعلى بقية البلاد الأوربية من بعد، في الشعر والغناء، والموسيقى والرقص، والطب

والفلك والعلم، والأزياء، وكل مباحج الحياة الجميلة.

وبعد سقوط بغداد في يد التتار في مطلع النصف الثاني من القرن الثالث عشر أصبحت مصر بكل ثقلها، وتوسطها العالم العربي، وثقة العالم الإسلامي فيها بعد انتصارها على الصليبيين، البؤرة التي تلتقي فيها الثقافات الأجنبية المتعددة، من فارسية وتركية وأوربية فيما بعد، وتخرج منها إلى سقى بقاع العالمين العربي والإسلامي، تحمل بصابتها وطابعها، ومنها في عصرنا الحديث خرجت أول البعئات العلمية إلى أوربا، وترجمت أوائل الكنب، وأنشئت أول وأكبر مطبعة علمية وأدبية، وأقيم أول مسرح، وأول دار للأوبرا، ورغم المحاولات العديدة التي قامت بها القوى الاستعمارية العديدة، والمعادية للعرب والمسلمين، لتحويل مجرى هذا التيار إلى أراض أخرى، والاستعاضة عن القاهرة بغيرها، ورغم أن المال يتدفق غزيراً في منابع كلها خارج مصر، بقي للكتاب المترجم والمطبوع في مصر احترامه الكامل، والثقة فيه دقة وأمانة ووضوحاً، وظل موضع طلب الجميع واحترامهم، ويسبق ما عداه.

وهناك الصالونات الأدبية، والدور الذي تقوم به، وعرضنا له في غير هذا المكان^(٦).

● الرحلة والرحالة:

يمكن القول إن الرحلة إلى البلاد الأجنبية كانت على الدوام موضع درس، وقراءتها ذات أثر تربوي، لقيمتها وثيقة، وللمعلومات التي تقدمها فيما يتصل بتاريخ العادات، وما تنطوي عليه فكرة الرحلة نفسها من مغامرات ومفاجآت قام بها رجال آخرون، أو ينتمون إلى عصور مضت، وهواية هذا اللون من القراءة قديم، والجديد فيه استخدامه لغايات مقارنة.

والأدب العربي ثوى بالرحلات، وبالمعارف التي جاء بها الرحالة من البلاد التي زاروها، على امتداد تاريخه، وتتميز من بينهم المغاربة بخاصة خلال العصر الوسيط،

(٦) انظر الفصل الخاص بالصالونات الأدبية في: نحو أدب إسلامي مقارن.

بعضهم وقف عند البلاد التي اقتضتها رحلة الحج، وآخرون تجاوزوها إلى ما كان معمورا على أيامهم كالصين وأواسط أوربا، وكان ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٦٨ م) أشهرهم، وهو أصلا مغربي من طنجة، طاف بمعظم أجزاء المعمورة على أيامه، وانتظم محيط أسفاره عددا كبيرا من الأقطار، ولا يستغنى الباحث في تاريخ الصين والهند وجزر المالديف وسيلان (سيريلانكا الآن) وإندونيسيا وبلغاريا عن مطالعة رحلاته، وطبعت عدة مرات، وترجمت إلى عديد من اللغات.

ونعرف إلى جانبه أحمد بن فضلان، وابن بطلان، وابن جبير، طافوا بالعالم على أيامهم، وقيدوا مشاهداتهم، وما سمعوا وقرأوا، وسجلوا خواطرهم وآراءهم في البلاد التي زاروها، وقد درسهم المستشرق الروسي كراتشكوفسكى في كتابه الرائع «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، وترجمه إلى اللغة العربية صلاح الدين عثمان هاشم، بتكليف من جامعة الدول العربية في القاهرة، ونشر فيها عام ١٩٥٧.

ويعرف العالم العربي المعاصر عددا كبيرا من الرحالة العرب، شرّقوا وغرّبوا ودوّنوا ما رأوا في كتب جيّدة، بدءًا برفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣ م) في مطلع القرن الماضى، حيث سجّل انطباعاته عن رحلته إلى فرنسا في كتابه «الإبريز في تلخيص باريز»، ومرورا بخير الدين التونسي (١٨١٠ - ١٨٩٠) في كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٧ م) في كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة»، ومحمد لبيب البتنوني، المتوفى عام ١٩٣٨، في رحلته إلى إسبانيا وإلى أمريكا، وسجلها في كتابه «رحلة الأندلس» و«الرحلة إلى أمريكا»، وجاء بعد هؤلاء جميعا محمد ثابت في رحلاته العديدة، ونشرها في سلسلة تحمل عنوان: «العالم كما رأيته»، وآخرون كثيرون غير هؤلاء، أوردت بهم قائمة مفصلة الدكتور نازك سابا يارد في نهاية دراستها «الرحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة»، وصدرت طبعته الأولى في بيروت عام ١٩٧٩ م.

أما علاقة الغرب بالشرق، أدناه وأقصاه، فموجلة في القدم، منذ حملة الأسكندر الأكبر في القرن الرابع قبل الميلاد، وبلغت ذروتها مع الحروب الصليبية في العصر

الوسيط، ثم بدأت رحلة ماركو بولو إلى الشرق الأقصى وكتابه عنه، واستيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية عام ١٤٥٣ م والذي أدى إلى هجرة حملة الثقافة الهلينية إلى إيطاليا. وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأت أوروبا تتعرف على الإسلام، بعد أن عاشت قرونا مرعوبة منه ونافرة، وترقب خائفة مذعورة ما أحدثه من ثورة وتغيير في ميزان القوى العالمية، فبدأت تدرس واقعه بطريقة علمية عن طريق الرحلات ومراكز الأبحاث الجامعية، وأخذت تتعرف أيضا إلى الهند والصين قليلا، وهي معرفة سوف تتحول في القرن التالي إلى استعمار مقيم.

لقد جاء الطبيب الرحالة فرانسوا برنييه (١٦٢٠ - ١٦٨٨) إلى مصر والسّام عام ١٦٥٤، وأقام في الهند حتى سنة ١٦٦٨، وأصبح طبيب السلطان المغولي أورنجزيب (١٦٥٨ - ١٧٠٧ م) وعاد إلى وطنه فرنسا يحمل ترجمة فارسية لكتاب Upomishads وبعض الرقى السحرية، ولما رأى وقعها على لافونتين وإعجابها بها، وكلاهما كان يتردد على صالون مدام دي لاسبيير (١٦٣٦ - ١٦٩٣) لفت نظره إلى مجموعة من الحكايات الخرافية ترجمت من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤، وتحمل عنوان «كتاب الأنوار، أو أخلاق الملوك، تأليف الحكيم الهندي بلباى [أى بيدبا]، ترجمه إلى الفرنسية داود شهيد الأصبهاني»، ولو أن المترجم الحقيقى لهذا الكتاب هو جيلبير جولمان مستشار الدولة، وكان على علم باللغات الشرقية، وأما داود الفارسي فمجرد مساعد له. وهذا الكتاب الفرنسي ليس سوى ترجمة حرة، لترجمة حرة أيضا، قام بها حسين واعظ كاشفى، لكتاب كليلة ودمنة من العربية إلى اللغة الفارسية، في أواخر القرن الخامس عشر الميلادى، وأعطاه عنوانا: «أنوار سهيل». وهذه الترجمة الفرنسية هي التي تركت صداها في لافونتين وحكاياته.

وفي عام ١٦٩٧ نشر أنطوان جالان «المكتبة الشرقية»، وهي سجل حافل بتراث الإسلام، وقائمة غنية بالمصادر العربية، وكان إربلو تركها دون أن يتمها كما قام جالان أيضا بترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، وكان قد التقط عددا من مخطوطاته بنفسه خلال رحلاته الطويلة.

ومنذ عام ١٧٥٤ بدأ الرحالة الأوروبيون يتقاطرون على الهند، وبعد ثلاثين عاما تقريبا، أى في ١٧٨٣، تأسست في كلكتة «جمعية البنغال الآسيوية»، وبعد ذلك بعامين نشر ويلكنز في لندن أول ترجمة كاملة لكتاب Bhagavad-Gitâ أى «نشيد السعداء» من النص السنسكريتي مباشرة، ومعه بدأت الهند الحقيقية تدخل دائرة الاهتمام الفلسفى فى أوروبا. وأصبحت فلسفة الشرق منهلا ترا لفولتير وعدد من معاصريه، وأخذوا بما فيه من أفكار وظلال، واهتموا بالأجواء الفكرية أكثر مما اهتموا بالألوان المحلية، وأمدهم بكثير من الآراء، ووقعوا فى عديد من الأخطاء، وغذاهم بتأملات اجتماعية وفلسفية واسعة، كانت وراء العديد من أفكار مونتسكيو واتجاهاته الاجتماعية.

وظل الشرق لفترة طويلة مهبط الإلهام الرومانسى، والكعبة التى تتجه إليها قممه، واقعا أو تخيلا، ويهتف شليجيل فى إعجاب عام ١٨٠٠: «هناك، فى الشرق وحده علينا أن نبحث عن الرومانسية فى سموها»، وينفعل هردر وجوته و شوبنهاور بعمق هذا الكشف، ويرون أن ميشيليه كان على حق حين رأى فى ألمانيا هند الغرب، وينقل البارون إكشتين هذه الحاسة الجميلة إلى الكتاب الفرنسين لامرتين و هيجو و لامنيه. ويتنافس الإنجليز والفرنسيون والألمان على فك رموز الكتابات الشرقية القديمة، بما فيها الهير وغلوفية، لكى ينتزعوا أسرارها، وينشروا نصوصها والشروح الخاصة بها.

كذلك فتح اكتشاف المغامرين والتجار والمبشرين والعلماء لأمريكا اللاتينية المجال واسعا أمام الكتاب الأوروبيين والأدب الأوربي، فجدد هذا سبابه، وموضوعاته، وقدمت لهم الولايات المتحدة الأمريكية بشخصية البدائي الطبيب، الذكى العبيط، المسئول أمام نفسه، والذى يقدر غرائزه، فإذا انتقل إلى مجتمع جديد رآه فاسدا ومفسدا، وإذا ذهب إلى كنيسة أو إقطاعية عاش مرعوبا من الضجيج، وأمدهم غزو المكسيك وأمريكا الجنوبية بأساطير وملاحم وذكريات، واتهامات أيضا، وفتح عيون أوروبا على ألوان جديدة من التأمل والفكر، ودفع إلى شرايين أديها بنهاذج جديدة من البشر لم تكن معروفة من قبل، وبالقصاصد التى تؤمن بها، والخرافات التى تحيطها، وأنواع القسوة والإبادة التى تعرضوا لها.

إجمالاً يمكن القول إن الرحلة في البلاد الأوربية أخذت فيما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر شكلاً واسعاً ومتيراً، ولا تكاد تتوقف، من شطّار هاربين من الجوع في أوطانهم، وباحثين عن لقمة العيش في أوطان أخرى، إلى شعراء جوالين يتكسبون بالغناء والموسيقا وإنسناد الشعر، إلى فنّانين يدفعهم حس فنى مرهف إلى البحث عن القديم وتذوّقه، واستكناه أسرارهِ، واكتشاف العوالم الجديدة وتأمّل روائعها، وهكذا أصبحت روما في إيطاليا مهوى أفئدة «الإنسيين» الذين لم يسعدهم الحظ بأن يولدوا إيطاليين، ومهبط أولئك الذين يقرأون ويكتبون مدفوعين بحماسة دينية كاثوليكية، فهم يريدون أن يعيشوا ولو للحظات قصار في العاصمة التي تضم البابا والفاتيكان ورفات كبار القديسين بين أرجائها، والأرض الموعودة للفنانين الظالمين إلى روائع العصر القديم، يفدون إلى مشاهدتها من كل مكان، وكان النحاتون والمتالون والرسامون، قبل عصر النهضة وخلالهِ وبعده، لا يرون تكوينهم الفنّي قد اكتمل إلا إذا عاشوا في روما أعواماً، ووقفوا أمام تماثيلها ورسومها طويلاً، وتأمّلوها في إعجاب خاشع وعميق، وهى ظاهرة لما تختف، وإذا كانت حديثها خفت في أوربا، فقد حلت بلاد أخرى مكانها، ونحن هنا في مصر مثلاً نرسل إليها بجملة من فنّانينا كل عام، ليعمّقوا دراساتهم ويصقلوا مواهبهم، ولنا في روما أكاديمية ترعى الذاهبين وتمدّ الذين لم يذهبوا بكل جديد.

وكان المجتمع الإنجليزي الراقى يعتبر الرحلة الطويلة أحد العناصر الهامة في تربية الشبان، ولم يتوقف تدفقهم على فرنسا وسويسرا وإيطاليا، وبقدر أقل على إسبانيا والبرتغال، طوال القرن الثامن عشر الميلادى، فزار هذه البلاد في مطلع شبابه كل من توماس جراى، ويونج، وصمويل روجر، وجيبون، ووردز ورث، ومات شيللى في إيطاليا، وكان تأثير إيطاليا بشمسها ونسائها وآثارها بالغاً على الذوق الإنجليزي، والسئى نفسه يمكن أن يقال عن الألمان وشعوب الشمال، وفي إيطاليا اكتشف كل من جوته ونيكلمان فضائل الكلاسية.

وفي القرن الثامن عشر أصبحت باريس عاصمة أوربا، وجذبت إليها أعداداً هائلة من الأجانب، وبدأت الصالونات الأدبية التي شهر بها هذا القرن تعرف عدداً كبيراً من الزوّار الممتازين غير الفرنسيين، واتخذها بعضهم مستقراً ومقاماً،

وراح آخرون يطوفون ببقية المدن بعيدا عن العاصمة، وخلفوا لنا وصفا دقيقا لفرنسا في حياتها عشية الثورة، وأخذ الفرنسيون بدورهم ينتشرون خارج بلادهم، فعاش الراهب بريفو وفولتير في إنجلترا، ورحل مونتيسكيو طويلا عبر إيطاليا، ووصل الكاتبان فالكونيه وديديرو إلى روسيا، وكانت أرضا مجهولة للغالبية، ولم يتوقف جان جاك روسو عن الطواف بكل ما يستطيع من دول أوروبا.

ولم يكد القرن التاسع عشر يهل حتى تعددت مراكز الجذب والإشعاع، فزاحم الشرق وروسيا ودول البحر الأبيض المتوسط والصين وأفريقيا فرنسا، وأصبحت تلك البلاد مجالا لتدفق الرحالة عليها.

وعلى امتداد القرون الأربعة الماضية جاء إلى بلادنا عدد كبير من الرحالة الأوروبيين، فضوليين يبحثون عن الحقيقة، أو جواسيس يسترقون الأسرار، أو تجارا يبحثون عن الربح، أو مبشرين لهم غايات دنيوية ويتخفون وراء الدين، ثم عادوا إلى بلادهم وكتبوا عنا، وما كتبوه يستحق الاهتمام مهما تكن صفتهم أو اتجاههم، وعلينا أن نقرأه، وندرسه، ونبين ما وراءه، ونصل إلى وجه الحق فيه، وننتهي به إلى ما هو في صالحنا.

جاء الرحالة الأوروبيون إلى بلادنا العربية، ولقوا استقبالا كريما انعكس فيما كتبوه عن شعوبه، ولم يغفلوا الواقع السياسى الذى كانت تنن تحتة، حيث يحكمها رؤساء ظلمة، يسيئون استغلالها، ويتعسفون في استخدام سلطانهم، ويلقون منها سكوتا مريبا، واتخذوا من ذلك وسيلة لمهاجمة الملوك في بلادهم الأصلية، والحملة على التعصب الدينى السائد في أوطانهم، وشنوا عليه حربا لا هوادة فيها، متخذين من الشرق مثالا للتسامح وحرية الاعتقاد.

وحظيت المرأة من حديثهم بصفحات طويلة، فوصفوا تخلفها وأنها لا يقام لها وزن، وأنها أداة متاع لا يُرعى لها شأن، ولا يُحفظ حق، ووصفوا قصور الأغنياء والأمراء، وجرى بهم الخيال بعيدا، واختلط في حديثهم ما هو حق بما هو باطل، فتسللوا واقعا أو تصورا إلى «الحريم» في تلك القصور توج بجموع من النساء،

وكان موضع استملاحهم ومثار سخريتهم «وصف تلك القطعان من نساء بيض، يرعاهنّ قطعان سود من خصيان العبيد، لهم عليهن سلطان مطلق في الحراسة، وهم مع ذلك محقرون من ربّات الخدور في الوقت الذي يخضعن فيه لسلطانهم».

واتجه عدد من هؤلاء الرحالة إلى الجزيرة العربية، ووجهتهم مكة والمدينة، لما تثيرانه في أعماق الأوربيين من فضول بعيد، إذ هما من المناطق المحرم دخولها على غير المسلمين، ومن ثم اتخذ كل الرحالة الذين ذهبوا إليها أسماء إسلامية، وزعموا أنهم مسلمون ذاهبون لأداء فريضة الحج أو العمرة، «زاد بعضهم فتعلم اللغة العربية، ولم يقف سيل هؤلاء الرحالة عند أمة بعينها، فكان منهم الإنجليزى جوزيف بيتس، والدانركى كرستين نيبور، والسويسرى جان لويس بور كخارت، والإنجليزى سير ريتشارد بورتين، وشملت رحلته القطر المصرى أيضا إلى جانب مدينتى مكة والمدينة، وذهب الأديب الفرنسى شاتوبريان إلى الشام وفلسطين، وأقام كارل ماركس في الجزائر فترة من الوقت، وجاء الإنجليزى لين بول إلى مصر وصوّر بالقلم والريشة، بالرسم والكلمة، جوانب عديدة ومثيرة من حياة المصريين في أحزانهم وأفراحهم، في عملهم وراحتهم، وهو كتاب مثير حقا، وترجمه عدلى نور إلى اللغة العربية بعنوان: «المصريون المحدثون : عاداتهم وشأناتهم».

وطاف الفنان الفرنسى دى لاكروا بالمغرب طويلا، وترك لنا لوحات رائعة عن طابع الحياة فيه. وفي عام ١٨٤٢ قام الفرنسى جيرار دى نرفال برحلة إلى الشرق، وما إن وضع قدمه في الإسكندرية حتى توجه في الحال إلى القاهرة، وأقام فيها ثلاثة شهور كاملة، وجاء كتابه عنها «رحلة إلى الشرق» حافلا بالذكريات والأساطير، وقدم لنا صورة شاملة عما رأى وسمع، من خلال فهمه ووعيه، وقد تُرجم الكتاب إلى اللغة العربية، في ثلاثة أجزاء، ونشر في القاهرة عام ١٩٦٥.

وربما كان أكثر هؤلاء الرّجالّة إثارة شخصية إسبانية حملت اسم على بك العباسى، أما اسمه الحقيقى فهو دومينجو باديا، تعلم اللغة العربية، وارتدى ملابس عربية، وعبر العالم العربى كله من الغرب إلى الجزيرة العربية، وزار مكة

والمدينة خلال أيام الحج، وسجل خواطره في كتاب نُشر وترجم إلى عديد من اللغات الأجنبية^(٧).

وإلى جانب الذين يرحلون استمتاعاً، أو بحثاً عن المعرفة والثقافة، هناك من يرحلون ضرورة أو قهراً، وتأتي الحروب في مقدمة أسباب هذه الرحلات القهرية، والدور الذي لعبته الحروب الصليبية في فتح أعين الغرب على الثقافة الإسلامية لا حد له. وكانت معركة برشتر في جنوب شرق الأندلس عام ١٠٦٤ م سبباً جوهرياً وراء انتشار الشعر والعادات والموسيقى الأندلسية فيها وراء جبال البرانس شمالاً، وينطوى تحت الرحلات الإجبارية المنفيون والهاربون من محاكم التفتيش، واللاجئون لأسباب سياسية أو اقتصادية والفازون بأهليهم أو بدينهم، وفي العرب الذين هاجروا إلى الأمريكتين نلتقى بكل هذه النوعيات.

هؤلاء الرحّالة، راغبين أو على غير هواهم، أنتجوا أدبا غزيراً، رائعاً أحياناً ومتوسط الجودة في أحيان أخرى، يعكس حياتهم التي عاشوها في البلاد التي طافوا بها، أو استقروا فيها، والأشياء التي رأوها، والأفاصيص التي سمعوها، ثم حكوها لنا، فأخصبت الأخيصة، ودفعت في شرايين الأدب بدماء جديدة، ثم ضاع الأصل وبقي الأثر. أو سجلوها في أشكال عديدة من الملاحظات، تحجب مجرد نقاط عابرة وسريعة، وتدّون بلا عناية، على نحو ما نجده في مذكرات مونتسكيو، أو عند محمد ثابت في سلسلة كتبه «العالم كما رأيته»، أو في شكل حكاية متصلة تتناول الرحلة بأكملها، كما فعل شاتو بريان في كتابه «خط سير الرحلة من باريس إلى بيت المقدس»، ومحمود تيمور في رحلته إلى نيويورك، أو يوردها في صورة يوميات، كما فعل مونتيني و على بك العباسي، أو في شكل رسالة أو رسائل، كما صنع محمد سليمان (ت ١٩٣٦) في «رسائل سائر من بلاد العرب إلى بلاد اليونان»، وصدرت في القاهرة عن المطبعة السلفية عام ١٩٣٣، وقد تكون دراسات هامة وجادة كما فعل حافظ عفيفي المصري في كتابه «الإنجليز في بلادهم»، أو جوته الألماني عن «نهضة إيطاليا»، أو بلاسكو إبانيس في كتابه «رحلة قصاص حول العالم»، وكل ذلك ارتفع بأدب الرحلات إلى مصاف الأنواع الأدبية الأخرى،

(٧) فصلنا الحديث عنه في كتابنا: نحو أدب إسلامي مقارن.

وأصبح هذا اللون من الكتابة طابعا مميزا للعصر الرومانسى والفترة التى أعقبته، ولو أن شيوع الرحلة فى وقتنا الحاضر وسهولتها أفقدها الطرافة والبهجة التى كانت لها من قبل، إلا أن تكون فى قادم الأعوام إلى عوالم جديدة غير معهودة لنا فيها سبق، كالقمر والزهرة وبقية الكواكب الأخرى.

يفسح الأدب المقارن المجال واسعا لدراسة أدب الرحلات، لأنها المعين الذى يمتاح منه أى شعب معلوماته عن شعب آخر، فالذين يقرأون النصوص الأجنبية فى لغاتها الأصلية، حتى بين من يحترفون الأدب المقارن، يعدون قلة، أما الأغلبية فتكتفى بالترجمة أو بمذكرات الرحالة، وثمة موضوعات مصدرها قصص الرحالة كما أومأنا من قبل، ويستطيع الباحث المقارن أن يسير فى أحد خطين يختلفان اختلافا ملحوظا، ولو أنها يختلطان أحيانا اختلاطا مشروعا فى عدد من الدراسات، وهاتان الخطتان هما:

● دراسة ما تعرفه دولة ما عن الأخرى، فى عصر معين، فى ضوء ما يقدمه له الرحالة.

● دراسة رحالة بعينه، أهوائه وسذاجاته، ومكتشفاته، وآرائه وأفكاره وتصورات.

وفى الحالة الأولى يتجه الباحث إلى الكتب، وفى الثانية يتجه إلى المؤلف، ولكى يحدد الباحث - مثلا - ما عرفته فرنسا عن مصر فى القرن الثامن عشر يجد نفسه مسوقا بالضرورة إلى أن يأخذ فى الاعتبار كتابا ثانويين، يؤلفون عددا ملحوظا، وتجيء كتابتهم وسطا، وتبقى فائدتهم ثانوية فى البلد الذى وصفوه، ولكن ذلك لا يقلل من الاهتمام بشخصية الكاتب الرحالة، أو من دوره فى وطنه الذى تأثر بما كتب، وأن يكون موضع الدراسة والتقييم، وقد قام العالم الفرنسى جان كاريه بدراسة «الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر» ونشر دراسته باللغة الفرنسية فى مجلدين كبيرين، ونشرها فى القاهرة عام ١٩٥٦، وبين لنا كيف صور الرحالة مصر، وكيف تنوعت صورهم على حسب ميولهم وثقافتهم، وأبان عما كان لها من تأثير على الإنتاج الأدبى لغيرهم من معاصريهم.

يأتى فى المقام الأول من دراسة المؤلف تحديد مستوى العلاقة بينه وبين البلاد التى رحل إليها، ذلك أن الرحلة تكون مصحوبة عادة بمحاولة اكتشاف هذه البلاد فكرا وثقافة قبل بدء الرحلة، وخلالها، مهما كان مستواها من الحضارة والبداءة، أو من الهمجية والعذرية، ومثل هذا العمل ينمى فى أعماق الرحالة قبولاً لعادات البلد وتقاليده، ويخلق عنده فضولاً طبيعياً لمعرفة كل شىء فيه وعنه، ويهيم مناخاً ملائماً لتأثير به يمضى على مهل، ويعد الرحالة نفسياً لتتبع ما يجرى فيه وتثله، وأن يأخذ الباحث فى الحسبان أن ذلك يحتاج إلى زمن لكى يظهر، ويعبر عن نفسه، وأنه يتطلب عوامله معينة تساعد على نضجه، من الفضول القلق، والنهم إلى المعرفة، وتوسيع دائرة الاتصالات التى تشكل قاعدة مادية للعلاقات. وهذا يمكن أن نفسر ثراء التبادل الثقافى فى عصر دون آخر، وأمكنة يكثر التردد عليها دون أخرى، ودورها فى تعميق هذا التبادل وإثرائه، وإشاعة أنماط أدبية معينة، وتطورها فى العصور التى حفلت بالرواد، وسهلت فيها الرحلة والأمكنة التى يرتادها الناس بكثرة، ومن الضرورى أن نحدد العناصر الإيجابية فى حياة هذه الأمكنة التى تجذب إليها العديد من الرحالة والسائحين.

منهجياً ينبغى أن نأخذ فى الحسبان التفرقة بين اثنين من الرحالة، أحدهما أديب، والآخر لا صلة له بالأدب، وأن نعالج رحلتيهما على نحو مختلف. مثلاً: زار الكاتب الفرنسى جان كوكتو مصر عام ١٩٥١، مع فرقة فرنسية مسرحية، وعندما عاد إلى وطنه سجل ذكرياته فيها، وانطباعاته عنها، فى كتاب موجز ومتير أسماه «معلّيش»، تعرّض فيه لحالة المسرح فى بلادنا، وكبار الكتاب الذين لقيهم، والحياة بعامة، والأدبية من بينها بخاصة، وكانت له أحكام دقيقة أحياناً، وقاسية أحياناً أخرى، ولكنها نافذة فى كل الحالات، وتلقى ضوء كاشف على المناخ السياسى فى تلك الفترة، وعلى حركة الأدب والثقافة فى مصر يومها، ونحن معه بإزاء كاتب يبدى رأيه فيمن قابل من كتاب وأدباء ويصور ما تمثل وتنفس من مناخ ثقافى شرقى، وترك ذلك أثراً واضحاً فى كتابه، ومن ثمّ يمكن أن تكون فصلاً ندعوه «مصر فى أدب جان كوكتو».

ولكن إذا درسنا رحلة ليست لصاحبها صفة أدبية، ولنأخذ لها مثلاً رحلة بورتون

إلى مصر، فلن نجد لها الروعة نفسها؛ ولا الأهمية الأدبية التي نجدها عند الأول، وكل ما هنالك أنها تمثل شاهداً في فترة الزمن، منتصف القرن التاسع عشر، على ما كان يجري في مصر، ويمكن أن نلتقط منها بعض الآراء والأفكار، وأن نقف منها مثلاً على الاهتمام الذي كان يحرك السياح والرحالة ويدفع بهم إلى مصر في هذه الفترة، وما كانوا يهتمون به، وطريقة ملاحظتهم لها، ورأيهم في الآثار التي ساهدوها، وآرائهم في الأعمال الفنية بوصفهم هواة، وربما كانت أيضاً موضع الإجلال من أهلها.

ودراسة من هذا الطراز يجب أن تأخذ في الاعتبار ما هو أبعد من الرحالة نفسه، ما دامت شخصيته لا تستدعي الاهتمام بها أدبياً، وقد ينتهي بنا الحال فنوازن بين رأى رحالة أديب وآخر غير أديب، إذا عرض كلاهما لجانب ثقافي. ومن الواضح أننا بصدد رأى شخصي، يخضع لاعتبارات كثيرة غير نابذة، فالدراسات الأدبية لا تعرف القوانين الصارمة، فقد نجد رحالة غير أديب يلقي، رغم ضحالة عائدته كملاحظ وكاتب، من التقدير ما يلقاه الأديب الرحالة، وقد يحدث العكس أيضاً، فنجد هذا دون أهمية، فيصبح مجرد شاهد مثل الأول تماماً.

* * *

يعيش الرحالة حياة تختلف عن حياته في وطنه، وأنظمة وأفكاراً فلسفية ودينية تغاير ما ألفه في بلاده، والمقارن يوازن بين الشهادات التي أدلى بها الرحالة عن شعب معين، ويبرز صورته كما تنعكس في مرآة أدب الرحالة القومي. وقد يكون ذلك من خلال رحالة واحد، كأن ندرس صورة مصر كما رآها الرحالة الفرنسي جيرار دي نرفال، أو إسبانيا كما رآها أمير الشعراء أحمد شوقي، وقد تكون الصورة في أدب بأكمله، كأن يتناول الباحث صورة مصر، أو العرب جميعاً، في الأدب الإنجليزي، أو الفرنسي، أو الألماني.

وعلى الباحث أن يوازن بين موقف الرحالة في مجتمعه وتصرفاته راحلاً، فهي تختلف في أحيان كثيرة، وكان الكاتب المسرحي الفرنسي والرحالة لايبش (١٨١٥ - ١٨٨٨) يقول: «إنهم يسألونني دائماً، لماذا يكون الفرنسي في وطنه لمأخاً للغاية، فإذا رحل أسرف في العباطة». والواقع أن كل رحالة، إلى أيّ وطن انتمى،

يتصرف بطريقة تسمح بتحديد شخصيته في هذا المجال، ومطلوب من الباحث أيضا أن يكون على وعى بأن بعض ما يكتبه الرحالة يجرى تعبيرا عن حالة نفسية يعيشها، وربما كانت هذه وراء رحلته، أو هجرته، وهى التى لوّنت نظره وأفكاره.

ومثل هذه الصورة، كلية أو جزئية، قلما تكون أمينة فى التعبير عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه، وكثيرا ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها، أو بتأويلات مبالغ فيها، أو بأوهام تعبر عن نفسية الرحالة الكاتب أكثر مما تعبر عن واقع الشعب الذى رحل إليه ويتحدث عنه، وبذلك تخرج عن دائرة الواقع والتسجيل، وتصير فى جملتها من خلق الأدب وابتكاره. لقد رحلت مدام دى ستال إلى ألمانيا ضائقة بطغيان نابليون فى فرنسا وتحكمه، فجاءت آراؤها، كما لاحظ جان مارى كاريه بحق، مشوبة بنوع من المثالية تحلم بها، وكان كتابها «عن ألمانيا»: «صلوات طريد ينشد ملاذا فى عالم مثالى»، وأثرت بإدراكها هذا فى جيل من الكتاب والرحالة الفرنسيين، صوّروا ألمانيا فى إبداعهم بلد الحرية الفنية فى المسرح والشعر، والحياة المرحّة الطليقة، والتمتع بملذّات الحياة، فى كنف حرية رحبة الآفاق، وهى صورة غير صادقة فى جوانب منها، وإذا شئنا الدقة قلنا شابها لون من المبالغة والتهويل.

ومهما يكن من أمر، تلعب العوامل النفسية والاجتماعية التى تتفاعل فى أعماق الرحالة الكاتب دورا هاما فى خلق العناصر الأساسية والأفكار العامة التى تكون عقيدة شعب فى شعب آخر، وتضفى عليها ظلالة معينة حين تتكون، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب، ومن هنا فإن صورة شعب لدى شعب آخر يمكن أن تتغير إلى أفضل أو أسوأ تبعا لتغير هذه العوامل، والصورة التى كانت لدى المسلمين عن أوروبا وأهلها خلال الحروب الصليبية تختلف تماما عن الصورة التى يرونهم بها الآن، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن رؤية أوروبا للشرق والعرب والمسلمين.

كذلك مطلوب من الباحث أن يحدد المجالات التى رآها الرحالة فى البلاد الأخرى، مدنا أو أوساطا أو أجواء أو بيئات، فمدام دى ستال - مثلا - لم تر من ألمانيا غير الوسط الأدبى والأرستقراطى والسياسى وبعض الفلاسفة، فجاء

تصويرها لألمانيا في نطاق هذه الأوساط، ولم ير أحمد شوقي من إسبانيا إلا مدينة برشلونة، التي عاش فيها أربع سنوات، ثم مرّ عابراً ببعض المدن ذات التاريخ الإسلامي الزاهر، وأقزعه حاضرها حين قارنه بماها من صورة في ذهنه، وحاول أن يستخرج من ذلك العظة والعبرة، ولكن تصويره لحاضر الإسبان أنفسهم جاء معدوماً.

وأن يوضح لنا كيف رأى الرحالة البلد الذي رحلوا إليه، ويشرح لنا رأيهم فيه، ويحلل هذه الآراء ويردها إلى أصولها، لأن دراسته وسيلة لتقويم الصورة الأدبية التي رسمها هؤلاء الرحالة في أدبهم القومي للبلد الذي زاروه. ثم يتابع بعد ذلك صدى آرائهم في أبناء أمتهم، ممن تحدثوا عن البلد نفسه، أو أرادوا وصفه، أو تقديم نماذج بشرية لأهله، أيّاً كان الجنس الأدبي الذي تحدثوا فيه: مسرحاً أو قصصاً أو رواية أو رسائل أو غيرها. وبذلك يرسمون صورة أدبية للبلاد والشعوب التي رحلوا إليها، قد تكون كاملة حين يتحدث الرحالة الكاتب عن المظاهر المختلفة لها، من طبيعة وعادات وتقاليده ونظم، وهو ما يتجلى واضحاً في الرحلات التي قام بها الأوروبيون إلى مصر والشرق في القرن التاسع عشر، أو ناقصة مبتورة، كما هو الحال عند الرحالة العرب الذين زاروا إسبانيا، فلم يروا فيها، إجمالاً، إلا جانبها الإسلامي المفقود.

إن نقطة البدء في هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب، لأن شرح صورة بلد ما في ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبي، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب، وليس القصد كذلك بيان هذه الصورة الأدبية في حد ذاتها، وما يعنى المقارن هو بيان الأفكار العامة التي تضافرت على تكوين هذه الصورة في أدب ما، وهذا يستلزم بيان الطريقة التي تكونت بها، وشرح تأثير البلاد الأجنبية بمنظرها وعاداتها وآثارها على الكتاب، ثم بثقافتها المتعددة، وحين عرّفت مدام دي ستال الفرنسيين بألمانيا عرّفتها لهم بأنها موطن جوته، وشيلر، وشيليجل، فأشاع هذا شهرة هؤلاء الكتاب على نحو واسع في فرنسا. وبهذا يؤدي البحث في هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر، وبيان الطرق

التي مهّدت للتأثر والتأثير بين الأديين، ويبين عن تطوّر الأفكار العامة في البلاد الأخرى حسب العصور المختلفة، مع بيان العوامل التي ساعدت على هذا التطور.

لكن مهمة الباحث لا تنتهي عند شرح الصور التي كوّنّها شعب ما في أدبه عن بلد أو بلاد أخرى، وإنما عليه أن يقف بإزاء الصورة، وأن يبين ما فيها من صواب أو خطأ، وأن يرد الخطأ إلى أسبابه، وأن يضع البلد أو الشعب في موضعه الصحيح من أفكار الأمة وأدبها، وأن يدرس طبيعة المبادلات التي تمت، ونفسية الشعوب، وطبيعة تكوّن الأساطير، والدور الذي أحدثته في تجديد فكر الكاتب، أو تجديد الأفكار في أدب أمته بعامة.

ويحسن عند القيام بهذه الدراسات أن نتوصل إلى مراكز الجذب في البلاد التي ندرسها والتي ارتادها الرحالة، كالأقاليم البعيدة عن العاصمة، والأماكن ذات الوضع المتميز، والمدن، والصالونات والمنتديات الأدبية، والجامعات، والمقاهي ذات الطابع الخاص، والمطابع، والمجامع العلمية التي يسهم فيها الأجانب، أعضاء سرف أو مراسلين، أو كاملي العضوية، وسيجد أن بعض المدن بحكم تاريخها، أو الدور القيادي الذي تلعبه في مجال الثقافة العالمية، تمثل مراكز جذب ضاغط أكثر من غيرها، وقامت حولها هالات من الشهرة والذيع، كالقاهرة وباريس في مجال الثقافة، وروما في مجال الفن، وفيينا في مجال الموسيقى، وغيرها.

تمثل الرحلة برهانا ماديا على قيام الاتصال المباشر وتؤكد على ما يقدمه هذه اللون من الأدب من حمولة ثقافية، وترسم لنا درجة استعداد البيئة التي عاش فيها الرحالة للتطور على المدى القريب أو البعيد، تبعا لصلاتها مع غيرها، أو انعزالها عنهم، وتقبلها لأفكار الآخرين مباشرة أو تسرُّباً، وحين زار الرحالة الفرنسي الفيلسوف فولني (١٧٥٧ - ١٨٢٠) مصر وبلاد الشرق العربي وتركيا في أخريات القرن الثامن عشر، راعه ما عليه من جهل مطبق وفساد شائع عم كل الطبقات، ويتجلى في كل العوامل الأدبية، وفي الفنون الجميلة، حتى الصناعات اليدوية في حالة بدائية، ويندر أن تجد في القاهرة من يصلح الساعة، وإذا وُجد فهو أجنبي. على حين أن الرحالة الإسباني على بك العباسي وجاء بعده برقع قرن تقريباً، كان أكثر تفاؤلاً منه، فقد وصل إلى القاهرة في نوفمبر ١٨٠٦، قبل عام واحد من تولى

محمد علي الحكم، ورغم الاضطرابات التي كانت تعم القطر، أخذته الدهشة بموارد مصر، وأعجب بما عليه الناس من نشاط وعمل، وتباعد: كيف يكون مستقبل مصر، إذا رزقت الظرف المناسب، والحكومة القادرة؟

ولكن الرحالة قد ينطوى على نفسه، فلا يركن إلى الاتصال المباشر بأهل البلد الذي يرحل إليه، إهمالا منه، أو احتقارا لقدره، أو لظروف عارضة، أو لأسباب سياسية، فكثير من الكتاب الفرنسيين الذين قدموا الجزائر خلال استعمارهم لها قصروا اتصالاتهم على بنى جلدتهم من المستعمرين، دون أن يذهبوا خطوة واحدة إلى ما هو أبعد منهم، وحين جاءها كارل ماركس مريضا اهتم بصحته، وبالبحث عن الشمس الساطعة، فلم يلق من أهلها أحدا، ولم تثر انتباهه ظاهرة، ولم يفسر مما حوله حدثا، وحين وصف طبيعة الجزائر، وخضرة حديقته الكبرى، وملاح السكان، في رسائله إلى صديقه إنجلز، وبنتيه جيني ولورا، تبين فيما بعد أنه نقلها بالحرف من دليل سياحي للجزائر صدر في تلك الأيام.

هناك ألوان من الرحلة: الرحلة المباشرة التي دار حديثنا حولها فيما مضى، وهي حقيقية، وذات علاقة مباشرة، ولها جانب آخر نود الإشارة إليه، ألاّ يحنك الرحالة بواقع البلد الذي رحل إليه، وإنما يتجاوز حاضره إلى ماضيه، ويدع ما حوله ويلمسه ويغوص في أعماق التاريخ، بحثا عن حضارة اندثرت، وخلفت وراءها شواهد ناطقة، أعجب بها قراءه، أو من خلال بقاياها، وكان ذلك حال إرفنج وشنجتن الأمريكي، حين جاء إسبانيا رحالة في القرن الماضي، فلم يعنه أمر إسبانيا أو الإسبان، وإنما فتنته آثار الأندلس في الحمراء، فاتخذها مقرا لجسمه ولروحها، يتفيا ظلها، يطرب لوشوشات مياهها، ويتأمل أيجاد الأندلس الغارية، فدرس تاريخ العرب فيها، ومضى عبر شوارع غرناطة، وبين سكانها الفقراء، وهم أقرب من فيها إلى عرب الأمس، يلتقط من أفواههم حكايات جدودهم، ويرى في تقاليدهم وعاداتهم الماضي بخيره وشره، وفتن بطبيعة غرناطة الفاتنة، حيث تلتنقى العذرية بأروع وأرخص ما حققه الإنسان من تهذيب لها، وصقل لمهابط جمالها، وأثر أن يبقى فيها عمره، وحتى آخر لحظة من حياته، وكان من ثمار رحلته وإقامته في قاعات الحمراء أعظم مؤلفاته رواجاً وشهرة، وأمتعها جمالاً وعذوبة: حكايات الحمراء.

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الرحالة الشاعر الألماني رلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) وكانت زوجته كلارا، وهى فنانة نحّاتة، قد سبقته إلى مصر، وكشفت له عن بعض مفاتها الحافلة بالأسرار، فجاء إليها فى يناير من عام ١٩١١، ولم يجذبه فيها الإسلام وآثاره، أو العصر الوسيط وما خلفه، وهو لا يقول فى رسائله عن رحلته، أو فى قصائده، كلمة واحدة عن الآثار الإسلامية فى مصر، ولا عن الحياة اليومية فيها، وشاهدها فى القاهرة دون شك، وإنما وقف بخياله وعقله وفكره عند العصر الفرعونى، فاستغرقه تماما، وحجب عنه روعة مصر الإسلامية، وحيوية حياتها اليومية، النابضة بالنشاط والحركة واللون، فزار الآثار الفرعونية فى الأقصر وطيبة ووادى الملوك والمناطق المجاورة، ووقف طويلا أمام معبد الكرنك، وألمه أجمل قصائد شعره وأروعها، وعنوانها: «كان ذلك فى الكرنك»، وزار معبد أدفو وجزيرة فيلة فى اسوان، والأهرام وأبا الهول فى الجيزة، وظل مسحورا بجمال الآثار المصرية وجلالها حتى بعد عودته، وفكر فى أن يدرس الآثار المصرية واللغات الشرقية فى السوربون فى باريس، وطاف بخياله أن يشترك فى إحدى البعثات الأجنبية التى تجيء إلى مصر للتنقيب عن آثارها، ولم يتوقف عن استلهاام الآثار الفرعونية وهو فى وطنه، فنظم قصيدة عن رأس أخناتون الموجودة فى متحف برلين، وأخرى بعنوان «لا بد من الموت لأننا نعرفه»، تبعاً لمنل قاله بتاح حوتب.

وهناك الرحلة قراءة، وفيها يسافر الإنسان إلى بلاد أخرى، عن طريق رحلات قام بها آخرون، فتكون علاقته بهذه البلاد غير مباشرة، كما هو الشأن فى الشاعر الفرنسى شاتوبريان، (١٧٦٨ - ١٨٤٨)، فقد ظل يحلم برحلات قام بها آخرون، ووصف لنا عن طريقهم غابات أمريكا اللاتينية دون أن يذهب إليها، وذلك فى روايته «أتالا»، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الأوصاف التى قدمها لنا بلزك عن الجوارى وأحلام الحرير فى رواياته المختلفة، وبخاصة فى قصته الشهيرة «الفتاة ذات العينين الذهبيتين».

وثمة لون آخر من الرحلات يمكن أن ندعوه الرحلات الخيالية يقوم بها الباحثون عن المدن الفاضلة، أمثال أفلاطون، فى «الجمهورية» و الفارابى فى «المدينة الفاضلة»، وسان مور فى «مدينة الشمس»، وكامبانيلا فى «القمر

وإمبراطوريات الشمس»، وغيرهم. وفيها يحملون مجتمع مثالي، يسوده الوفاق والعدالة، وتختفى فيه النقائص والرزائل، وتتساوى الثروات والإمكانات، وكل امرئ يؤدي الوظيفة التي تلائم كفاياته، وأفراده متضامنون فيما بينهم، وهي قمة المجتمعات البشرية الممكنة والمأمولة. وقريب منها الرحلة إلى الآخرة، وفيها يقوم الفلاسفة والمفكرون والأدباء برحلة خيالية خارج عالمنا، ليعبروا بصورة رمزية عما لا يستطيعون التعبير به صراحة، على نحو ما فعل ابن شهيد الأندلسي، المتوفى ٤٢٧ هـ = ١٠٣٥ م، في رسالته «التوابع والزوابع»، وأبو العلاء المعري، المتوفى ٤٤٩ هـ = ١٠٥٨ م، في «رسالة الغفران»، ودانتي الإيطالي، المتوفى ١٣٢١ م، في «الكوميديا الإلهية»، ومن الواضح أن أيًا من اللونين لا يدخل معنا في أدب الرحلات من حيث هي كذلك، وإن كانت أفكارا ومواضيع تخضع للدراسة المقارنة فيما بينها.

يحدث تزايد الرحلة في عصر ما، وتدفعها نحو اتجاه محدد، تأثيرات أدبية بالغة، ونجد الشاهد واضحا على ذلك في العلاقة السببية بين تطور الاستعمار الفرنسي على امتداد القرن التاسع عشر الميلادي والأدب الموازي له، والذي يهتم بالخارج، ويستمد غذاءه من انتقال أعداد هائلة من الفرنسيين خارج وطنهم، مما يتيح للمؤلفين والكتاب أن يجددوا فكرهم، وأن يخصصوا خيالهم، بالجديد الذي رأوه، أو قرأوا عنه، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن هجرة العرب إلى الأمريكتين في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن.

أدت الرحلة وأدبها إلى نشأة لون من الدراسات الخاصة تنتمي إلى حقل الأدب المقارن، من رصدها وتقييمها وإعداد المصادر الخاصة بها، وهي لا تقل الآن شيوعا وكثرة عن الرحلات نفسها، فتمة دراسات عن الرحالة الفرنسيين في مصر، وفي إنجلترا، والألمان في إيطاليا، والإنجليز في هولندا، وغيرها.

بيد أن هناك خطرا يترقب مثل هذه الدراسات، وهو السهولة، فبضع نصوص جيدة، وعدة لوحات، وشيء من نكات، يمكن أن تؤلف كتابا شيقا في مطالعته، ولكنه لا يأتي بجديد، وقد احتج إتيامبل وهو من كبار علماء المقارنة المعاصرين

بشدة على الإسراف في هذا اللون من الدراسات على حساب بقية الجوانب الأخرى، وألحق بها أعظم الضرر، وأصبحت مجرد تعداد لمن قاموا بها، ونظرات سطحية لمضمونها، تفتقد الفهم النافذ والتحليل العميق. والحق أن الحواشي الموضحة لقصة ما، وتتبع الطريق الذي سلكته في رحلتها، والبحث عن المصادر المكتوبة، والموازنة بين الشهادات المختلفة، تتطلب وقتاً أكثر، وتؤدي غالباً إلى اكتشافات ذات دلالة، لأن الباحث فيها ثابت الموقف، والمعلومات معروفة، أو الطريق إليها ميسور، وهذه المعلومات هي: نص، وكاتب، وبلد، وعصر.

● الشهرة والنجاح والانتشار:

هذا المجال من الأدب المقارن متنوع وفسيح معاً، وقبل أن نعرض له علينا أن نفرّق بين نجاح كاتب ما في بلده وبين تأثيره في أدب هذا البلد، لأن النجاح ليس شرطاً في التأثير الأدبي وإن مهّد له وساعد على نشوئه، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل لهذا، فإنها لم تحدث أثراً قوياً لا في الجمهور ولا في أغلبية الكتاب في العصر الحديث، وقلة من الشعراء فقط فهموها، وهم الذين يؤكدون خلودها في نطاق التقاليد الأدبية، ومع ذلك فإن تأثير كاتب من الكتاب في بلد أجنبي يرتبط وثيقاً بنجاحه، وبما يمكن أن ندرسه تحت اسم الشهرة أو الانتشار أيضاً، وهي مصطلحات ثلاثة غائمة، لما تأخذ تحديداً علمياً دقيقاً، ولكنها تدل على نحو أو بآخر على الأثر الذي يمكن أن يخلفه وراءه كاتب كبير.

فالانتشار أن يأخذ كاتب أو كتاب ما طريقه إلى بلد أو بلدان أجنبية، ويتم بلا وسيط حين تكون لغته شائعة بين مثقفي البلد الذي انتشر فيه، أو عن طريق الترجمة حين تكون معرفة اللغات الأجنبية في هذا البلد وقفاً على عدد قليل من مثقفيه. والانتشار ألوان، قد يكون شعبياً فيجىء تأثيره كذلك، وقد يقتصر على النخبة الممتازة، ويتوقف صداه عندها، وهنا تختلف النتائج، ووسائل البحث أيضاً، ومثل هذه الدراسة تعتمد، على حد تعبير فان تيجيم: «على الذكاء والذوق، وما من شيء أبعد عن الآلية مثل هذه الدراسة الدقيقة المرهقة».

والانتشار يؤدي إلى النجاح حين يتلقى النقاد الكتاب الوافد بالتقدير، ويجد

هذا إقبالا من الأدباء، والخطوة لدى جبهة الناس، ويُعرف هذا كله من عدد الترجمات التي تمت، ومرات الطباعة، والمرات التي ظهر فيها الكتاب على المسرح إن كان مسرحية، والمقالات التي دارت حوله ولهجتها، والمناقشات التي ارتبطت به ومستواها، ويؤدي هذا النجاح إلى تأثيرات في لغة الكتاب وأساليبهم وموضوعاتهم، وطريقة تناولهم لها.

أما الشهرة فهي مجموعة الشواهد التي تبرز الخصائص الحية للعمل الأدبي، وتتكون من النجاح من ناحية، والتأثير من ناحية أخرى، وتقييم النجاح ممكن لأن مرده الأرقام بمثابة عدد الطباعات والترجمات كاملة أو معدلة، والأعمال التي استلهمت العمل الأدبي، والقراء الذين يفترض أنهم قرأوه، مما يتوفر عليه علم الاجتماع الأدبي. وفي مثل هذه الحالة ليس من السهل أن تصل دائما إلى وثائق كافية، ولكي نأخذ فكرة دقيقة مثلا عن انتشار روايات والتر سكوت في اللغة العربية، وتأثيره في الرواية التاريخية العربية، يجب أن تكون معنا وثائق يحتاج جمعها إلى جهد كبير، مثل: الأعمال التي تُرجمت له، والنسخ التي طُبعت منها، وانتشارها، وعدد القراء، وباختصار كل ما يمكن أن يدخل تحت اسم انتشار أعماله في العربية، وكل هذا ليس إلا مجرد افتراضات مثالية، ليس من السهل دائما أن نجد لها جوابا شافيا، أي أننا يجب ألا ننسى أن أبحاثنا من هذا الطراز هي بالضرورة غير كاملة، وتعكس من الواقع نفسه جانبا متناهي الصغر.

إن من المفيد دائما أن نتثبت في قوائم المطبوعات القديمة والمخطوطات، والمجموعات الخاصة عند الأفراد أو الهيئات، وقد قام الإسبان مثلا بدراسة عن قراءة المواطنين الإسبان الذين انتقلوا إلى أمريكا اللاتينية في القرن السادس عشر الميلادي، وأصبح لديهم إطار عن هواياتهم وكتبهم المفضلة، إذا لم يكن كاملا فهو ملهم، وهو ما يمكن أن نقوم به نحن فيها يتصل بعرب المهاجر الأمريكية والإفريقية، وأخيرا الأوروبية أيضا.

وفي العصر الحديث تقدم لنا قاعات القراءة في المكتبات العامة مادة جيدة لتتبع الكتب المفضلة عند جمهور المترددين عليها، وكذلك يمكن أن نتابع آثار قراءات كبار الكتاب في مراسلاتهم، لنقارن بينها وبين سير نشاطهم الإبداعي فيها بعد،

ومفيد أيضا دراسة مكتبات كبار المؤلفين: عباس العقاد، وأحمد أمين، وأحمد شوقي ومحمد عبد الله عنان، وكان لكاتب هذه السطور شرف أن ينقل مكتبة محمد عبد الله عنان كاملة إلى كلية دار العلوم، فهي وسائل مفيدة جدا، ويمكن أن تصبح وثائق هامة، إلى جانب ما تشي به من تحديد هوايات أصحابها وقراءاتهم، وما يفضلون، وبداهة يجب ألا نتخيل أن عالم أصحابها، قراءة وهواية وميلا ومعرفة، محدود بما في أرفف مكتباتهم من مؤلفات.

وعندما نقرأ كتب المؤلفين أنفسهم فإن الوثيقة المقارنة تصبح ذات أهمية كبرى إذا كانت النسخ التي يملكونها تحمل في هواشها، أو بدايتها، أو نهايتها، علامات على قراءتهم لها، أو تأملاتهم وتعليقاتهم عليها، لأن الهوامش والتعليقات ومذكرات القراءة ذات معنى دائما، حتى عندما تحيء من قراء مجهولين كمؤثر على اتجاهات الرأي العام، وتكون أكثر أهمية طبعا عندما تحيء من قراء في ارتفاع قمة العقاد، أو عقلانية أحمد أمين، أو عبقرية شوقي، أو تمكن محمود محمد شاكر من التراث. وهناك مؤلفين اشتهروا من قديم بكتابة التعليقات والملاحظات على هامش النصوص التي يقرأونها، تكثر أو تقل، وأشهر من نعرف في العربية الخليفة الأموي الحكم الثاني (ت ٩٧٦ م) وصاحب المكتبة الشهيرة، ذات النصف مليون مخطوط. وبهذا يصبح ما كان مجرد إحصاء أدبي دليلا على علاقة مباشرة، وبداية عمل أدبي، وله دوره الحاسم في توجيهه أحيانا، وتشع ثمار القراءة في بعض نماذجه.

غير أن مثل هذه الأبحاث ليست مشجعة تماما، والنتائج لا تساوي الجهد القوى الذي يبذل فيها وتتطلبه، إلا إذا كنّا بصدد قراء من طبقة ممتازة كأولئك الذين أشرنا إليهم من قريب. وبعامه فإن التعمق في عالم القراءة الخاصة موضوع صعب، لغيبه الوثائق أحيانا، أو لقلة الفائدة نسبيا التي نجنيها من ورائها حتى الآن. وأخيرا لا بد من البرهنة ماديا - ما أمكن - على انتشار نص ما، وتعمقه، قبل التفكير في تأثيره المباشر، ودراسة تمثّل الأدباء والقارئ له.

ليس من الضروري أن يكون الانتشار وليد الكتاب المطبوع الذي يباع عادة في المكتبة، ولقد تُرجمت أعمال الكاتب السياسي والاقتصادي الفرنسي جان بودين (١٥٣٠ - ١٥٩٦ م) إلى اللغة الإسبانية في زمن مبكر، ولكن كتبه لم تشع بين

القراء إلا بتوصية من محاكم التفتيش وشروطها. وعدد كبير من المؤلفين المهمين في القرن الثامن عشر ما كان ممكنا أن يقرأوا في بلادهم نفسها إلا عن طريق تهريب المؤلفات. ويقول الكاتب المسرحي الإسباني تيرسو دي مولينا إن مؤلفاته كانت معروفة في فرنسا قبل عام ١٦٣٥ عن غير طريق الترجمة، لأنها لم تكن تُرجمت حتى هذا التاريخ، وليس سهلا التفكير في نسخ مطبوعة لأن ما يطبع منها كان قليلا للغاية، حتى أن أحد كتبه، ولما يزل محفوظا في مكتبة مزرينا في باريس، وصل إلى هنا نتيجة أخذه في معركة حربية، وإنما ذاعت قراءة فيما يرجحون بواسطة إسبان كانوا يقيمون في باريس أو بنسخها باليد، ولو أنه لم يبق لنا ما يمكن أن نبرهن به على هذا الافتراض الأخير.

وعندما تتم دراسة عن الانتشار عن طريق المكتبات التجارية من المفيد أن نحدد طريقة البيع، ومستوى الحرية التي يتمتع بها الورّاقون في نجارتهم، والتجارة السرية والخفية والتهريب الذي يتم من وراء ظهر القوانين، وموقف الرقابة من المؤلفين الأجانب، وأيضاً فإن عدد الطبعات لا يعنى الانتشار الواسع دائماً، فبعض دور النشر، أو المؤلفين أنفسهم، يزيفون، فيطبعون عددا قليلا من النسخ، لتنفذ سريعا، ثم تعاد طباعة الكتاب، وقد تكون عشر طبعات من كتاب لا تساوى عددا طبعين من كتاب آخر.

الموضوعات والمواقف والبواعث

ذهب تاريخ الموضوعات والبواعث بالجانب الأكبر من النقاش الذى دار حول الأدب المقارن، وحتى من وجهة نظر المنهج التاريخي حمل هذا الفرع منه فوق طاقته، وأصبح من الصعب أحياناً تجاوز الأوهام التى أحاطت به، وبعضها عميق الجذور، ضارب في القدم. فمع نهاية القرن التاسع عشر بلغت الدراسات المتصلة بالمأثورات الشعبية أوجها، وكان الأدب المقارن في خطاه الأولى، فمال نحو الحركة الوضعية، ولكن القرن العشرين جاء بأيديولوجيات جديدة جعلت من الأدب المقارن هدفها المفضل، ولم تتوقف إلا مع نهاية العقد الخامس منه.

كان الألمان أول من اهتم بدراسة تاريخ الموضوعات وتوفروا عليها، وبخاصة أولئك الذين شاركوا ماكس كوخ في تحرير مجلته، أو أسهموا في مجموعات «دراسات في تاريخ الأدب المقارن». وكذلك الباحثون في مجال المأثورات الشعبية، ودارسو الأدب الشعبي على امتداد القرن الماضي، وركزوا كل اهتمامهم، منذ البداية في الأعمال الأدبية التى وصلتنا ناقصة، أو أصابها التغيير في معظم الأحوال، يتبعون أصولها، ويدرسون أسلوب تطورها، ووجدوا أنفسهم مضطرين إلى استخدام المقارنة عند محاولة إعادة بناء الأسس الأصلية، لوجود روايات عديدة للموضوع الواحد. وفي الواقع كان النقاد يعتبرون هذا اللون من الدراسة «موضوعاً ألمانياً تقليدياً».

وفي ألمانيا ومناطق الحدود المحيطة بها، كالألزاس من فرنسا وسويسرة، وشمال إيطاليا، تركت دراسة الحكايات والأساطير بصماتها واضحة على المقارنة، وهى في أول خطاها، ويحتمل أنها أعاقت تطور هذه في البلاد الإسكندنافية. وعندما ذكر فان تيجيم أن دراسة الموضوعات «تنمو حيث الأدب الشعبي بالغ الروعة، قوى الحياة، عميق التأثير في إبداع الأدباء»، كما هو الحال في بلاد الدانوب مثلاً، فإنما كان يشير إلى ظروف صقلت تماماً دراسة تاريخ الأفكار في العشرينيات من هذا القرن.

وفيا بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٧ واصل بول مركير نشر سلسلة من الدراسات عن الموضوعات في الأدب الألماني، كما قامت اليزابيث فرنزل بتأليف معجم لها بعد الحرب العالمية الثانية ويعد الآن من أهم المعاجم في الأدب العالمي، وضرورة في أية دراسة تتناول الموضوعات، وقد نشرته في شتوتجارت عام ١٩٦٢ في شكل مختارات أدبية تاريخية، وواصلت نشر أبحاثها في هذا المجال. وفي خط مواز لها فإن ممثلي مدرسة بون، والذين تجمعوا حول ناشري مجلة «أركاديا» أعطوا دفعة جديدة لأبحاث التلقى والتكرار وبخاصة في الأدب القديم.

وبعد الألمان جاء الفرنسيون على استحياء!

في البدء لم يكن رواد المقارنة الفرنسية راضين عن هذا الاتجاه، ويأخذون عليه أنه يعني بمادة الأدب أكثر من عنايته بالأدب نفسه، لأن الموضوع مادة الأدب الخام أما الذي يجعل منه أدباً فهو الأنواع الأدبية حين يتشكل الإبداع فيها، مسرحية أو ملحمة أو شعراً غنائياً أو رواية، والصور والأساليب، وكان بلدنسبرجيه يقول: ماذا يعيننا أن يكون بعض كبار الكتاب قد اتخذوا من أسطورة واحدة إطاراً لفكرهم، أو حتى جلهم، مادام كل منهم يفهم الموضوع على نحو خاص به.

وكان نقد بول هازار، زميل بلدنسبرجيه في مجلة الأدب المقارن، أكثر حدة، فأخرج دراسة الموضوعات عن نطاق الأدب المقارن لأنها لا تعنى بالتأثيرات الأدبية، وأدى تقدم فكرة الأدب المقارن في فرنسا إلى زهد الباحثين في دراسة الموضوعات، لأنها شاعت وكثرت، لسهولة في نظرهم، وتزايدت الأبحاث الجامعية حولها، مع قلة العائد منها على دراسة تاريخ الأدب، على حين واصلت سيرها في ألمانيا، وظل الباحثون الألمان يولونها عناية كبيرة.

غير أن الرفض على إطلاقه، كالقبول على إطلاقه، ليس عملاً منهجياً ولا مقبولاً، لأن مثل هذه الدراسة عظيمة الشأن قوية البناء، بالغة الأثر في إبداع الأدباء، حيث يزدهر الأدب الشعبي كما هو الحال في وسط أوروبا وشمالها. ومن هنا أضفى الاهتمام المتزايد بالتراث، والمشكلات المتعلقة بالتقاليد الأدبية، وبالتأثير والتأثر على القضية حياة جديدة، فاهتم بها ريمون ترسون في فرنسا، وإليزابيث فرانزل في ألمانيا، وهاري ليفين في الولايات المتحدة الأمريكية، وتصدوا لها، كل

واحد بطريقته، وفي نطاق منهجيته، محاولين إلقاء بعض الضوء عليها، أو إضافة شيء من أفكار علمية تعين على حل القضية.

وكان هذا هو ما أخذ به فان تيجيم نفسه، فجاء أقل من زميله الفرنسيين تشددًا، ورأى أن مهمة تأريخ الموضوعات لا تتمثل فقط في «ربط المؤلفين بمن سبقهم من المؤلفين الأجانب»، وإنما أيضًا في «نصيب عبقريتهم الخاصة، ومثلهم الأعلى، وفنهم، فيما أدخلوه على الموضوع العام المشترك من تغييرات»، فثمة اتجاهات فكرية متقاربة تعبر عن ذاتها من خلال أساطير مختلفة، مثل تأملات الإنسان الحديث حين يقف أمام الطبيعة، أو يفكر في مصير الإنسان، فهي تعبر عن نفسها على لسان كل من:

- فاوست، بطل ملحمة جوته الألماني الخالدة في حجرة عمله القوطية.
- مانفرد، فوق ذرى جبال الألب الوعرة، في ملحمة بايرون الشاعر الإنجليزي.

- قابيل، وفيها يجسم بايرون مشكلة الشر.
- يسوع في جبل الزيتون للشاعر الفرنسي ألفرد فيني.

وبشيء من التأمل يبدو لنا واضحاً أن الموضوع الثاني تأثر بالأول، والرابع بالتالث، والموضوعات الأربعة مختلفة، ثلاث أساطير، وشخصية ابتدعها بايرون، ودراسة أئى منها منفرداً فيه إهمال لما بينها من تشابه، وتأثير وتأثر، فثمة نقاط لقاء عديدة بين فاوست ومانفريد، وقد أدرك الشاعر الألماني هذا فكان يقول: «إن اللورد بايرون أخذ ملحمتي فاوست، واصطنعها لنفسه، مستخدماً وسائله المحركة على طريقته، لغاية خاصة، أى أن أحدهما ليس هو الآخر، ولهذا السبب بخاصة، فإن عبقرية بايرون تنير في أعماقي أكبر الإعجاب».

والواقع أن عمل بايرون أصيل تماماً، وكتب مرة يقول: «أنا لم أقرأ فاوست جوته أبداً، لأننى لا أعرف اللغة الألمانية، ولكن ماتيو مونك لويس قرأ لى عام ١٨١٦ في كولينيى الجانب الأكبر منها بصوت مؤثر، وبداهة أثر فئى كثيراً، وعلى

آية حال فإن جونجفراو (أعلى قمم جبال الألب) وستينباخ وأشياء أخرى جعلتني أكتب مانفريد أكثر من فاوست».

وقد اعترف جوته بأن عمل بايرون جديد، ودعا النقاد إلى دراسة ما أحدث من تغييرات فيما تأثر به، ومداهها. وليس ثمة أروع من أن يقارن الناقد بين قمتين، فيحدد الأفكار التي سادت عصرهما من خلال التعبير عنها، في عملين أستاذين ينتميان إلى أمتين مختلفتين.

وإذا كان من الحق أنه يمكن القيام بأبحاث تتسم بالعمق والدقة عن موضوع شعبي محدد، اتخذ أشكالاً مختلفة، وعن المواقف المتنوعة التي أضيفت إلى شخصية بعينها، دون أن تقف عند تأثير كاتب في آخر، فمن الحق أيضاً أن هناك حالات أخرى يسمح فيها العرض التاريخي للصور المتعاقبة التي اتخذتها أسطورة من الأساطير في عدة لغات، أن نقرر الصلة بين المؤلفين وبعضهم البعض، وأن نحدد نصيب عبقريتهم الخاصة ومثلهم الأعلى، وما أدخلوه على الموضوع العام المشترك من تغييرات وتبديلات.

ولنأخذ لذلك مثلاً من شخصية السيد القنبيطور.

وهو شخصية تاريخية عاشت في الأندلس، بجانيبه الإسلامي والمسيحي، على امتداد النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي، وأمضى حياته محارباً لا يقهر، وصيغت حوله، بعد وفاته عام ١٠٩٩ م، الملاحم والأساطير، ومن هذه بنى الكاتب البلنسي الإسباني جيين كاسترو (١٥٦٩ - ١٦٣١ م) مسرحيته «فتوات السيد»، وفيها يقتل البطل القشتالي والد خينا، على الرغم من حبه لها، انتقاماً من مبارزة أبيها لوالده، وتطلب خينا من الملك أن يثأر لها، ثم ينتهي بها الحال أخيراً أن تزوج من السيد^(١).

وقد اغتنم جيين الأغاني والحكايات الشعبية العديدة والمتنوعة، التي كانت ذائعة على أيامه، في عمل مضطرب وغير متناسق، رغم أنها تعتبر من أفضل المسرحيات

(١) انظر دراستنا لهذه الشخصية في كتابنا: ملحة السيد، ط ٣، دار المعارف، ١٩٨٣.

٣٣٣

الملحمية في نوعها وعلى أيامها، وتبدو نقائصها حين نقارن بينها وبين مسرحية السيد للكاتب الفرنسي كورناني. لقد جاءت مسرحية هذا الشمس التي كسفت كل النجوم على أيامها حين عُرضت في باريس للمرة الأولى على مسرح ماريه في أواخر عام ١٦٣٦، وقد أخذ موضوعها من مسرحية جيّين، ولكن طريقة عرضه للأحداث كانت ذاتية وخاصة به، فقد راعى فيها قواعد المسرحية الكلاسيكية، وأسقط الطابع الوطني الإسباني، وأحل مكانه الصراع الإنساني بين الحب والواجب، وانتقل بها من حدث في مدونة تاريخية إلى مسرحية مأسوية، وركز حول شخصياتها الرئيسية، وفي دوافعها الأساسية تجاوز العالم الخارجى العارض إلى الخصائص الداخلية، واللحظات الحرجة، والأحداث الأخلاقية، حيث تنتصر الروح، انتصارات لا تحصى قدراً وإنما إرادة.

ومع ذلك فالاختلاف بين المسرحيتين ليس بذي قيمة، وإنما تفسيره هو المهم، فقد راعى كورناني قواعد المأساة، وذوق الجمهور الذي يكتب له، وكذلك ذوقه الخاص، ومثل هذه الدراسة يمكن أن تعد حقاً من الأدب المقارن، فالمادة ملك الجميع، يستغلها كل مؤلف على النحو الذي يشاء، ولكن حين نتجاوز هذا إلى دراسة كيف فهم مختلف الشعراء النموذج الذي يقتبسونه، فسوف ندرك أن كلاً منهم أضاف على الموضوع شيئاً من روحه، ودراستنا للموضوع على هذا النحو تزيدنا فهماً بالشاعر وفنه على السواء.

من الواضح أن فان تيجيم يرى أن هذا الفرع من البحث المقارن ينتمى إلى مجالات الأدب العام ويقترب منه مواطنه جويار في موقفه هذا، فهو يقول: «رغم بول هازار ينبغي علينا الانتباه إلى البحوث التي تمت مؤلفوها في إخلاص أن يدفعوا بالمقارنة إلى الأمام»، ويعترف بأن مجال الموضوعات «لا يزال يقدم منابع عديدة للباحثين»، و«أن الأدب المقارن بدون أن يسقط في المأثورات الشعبية أو في الثقافة الواسعة المضجرة، وغير المهضومة، يستطيع أن يجد فرصة محققة للمساهمة في تاريخ الأفكار والمشاعر هذا، حيث كان الكتاب دائماً الأكثر ترجمة وصفاء وإغراء».

ومهما يكن من شيء ورغم كثرة المشنّعين على تأريخ الموضوعات في فرنسا، وبلجيكا تبعاً، فإن البحث فيه بين الدارسين في الدوائر العلمية لم يخف، وليس

قليلاً، وقد كتب شارل ديديان الأستاذ في جامعة السوربون دراسة من أربعة أجزاء حول موضوع «فاوست» كما أن ريمون تروسون، وهو بلجيكي متخصص، ويعمل محاضراً في المركز القومي للأبحاث العلمية، اشتهر أخيراً بدراسة جيدة، في مجلدين، عن أسطورة «بروميت»، ويمثل كتابه «مشكلة من الأدب المقارن: دراسة الموضوعات، مقالة في المنهج»، وصدر في باريس عام ١٩٦٥، صداً في رأس الباحثين الأمريكيين والفرنسيين والألمان، ومع ذلك فالاعتراف بقيمته مسألة وقت فحسب، إذا أخذنا في الحسبان الموجات الجديدة، وقد أوجز مؤلفه واقع القضية في مقدمة الكتاب، يقول:

«لماذا لا نواصل تجربة إحصاء هذه الأساطير الموروثة؟ وذلك بدراسة تاريخها، والعكوف على اكتشاف أسرار ما يصيبها من تغييرات لا تنتهي، فنقع على أسرارها الذاتية خلال رحلتها، وفيها تأخذ مزيداً من التهذيب، وتكتسى طابعاً مأسوياً في الغالب. إن في أعماق أى ضمير يعشق العدل توجد «أنتيجون»... هؤلاء الأبطال فينا، ونحن فيهم، هم يعيشون حياتنا، نحن نفكر تحت غطائهم... خرافاتنا، ومواضيع أساطيرنا، هي كفاءتنا المتنوعة، إنها معرض للإنسانية، وللنماذج المتتالية في قدرها المأسوي، والوضع البشري بعامة».

وقبل أن ننتهي من هذا الموجز التاريخي يحسن أن نتوقف لحظة عند موقف المقارنة الأمريكية من تاريخ الموضوعات، وبدءاً يمكن القول إن الولايات المتحدة الأمريكية تعوزها التقاليد في مجال دراسة الموضوعات، وحتى هذه اللحظة، لا يوجد أى دارس مهم تخصص في هذا العمل، ولكن من الحق أيضاً أن وودبري وتشادليير يريان أن هذه الدراسة تنتمي أيضاً إلى مجال العمل الأدبي المقارن، ولو أن غايتها لا تعدو أن تكون تكميلاً في واقع الأمر، وبفضل لوقيجوى في العشرينيات استطاع تاريخ الأفكار أن يفرض على المناخ الثقافي حركة تهتم في العمق بالأدب، وترى مثل النقد الأمريكي الجديد، أن طابع الموضوعات عارض.

ولم يخصص وِلِك وصاحبه في كتابهما «نظرية الأدب» أى فصل للحديث عن هذه المشكلة، مما يظهر إلى أى مدى كان البحث في الموضوعات والبواعث لا يحظى بأى اهتمام قبل عام ١٩٢٠، وحتى فهرس تحليل المواد جاء في كتابها خالياً تماماً من

مفاهيم بالغة الأهمية، وتتصل بهذا الجانب، مثل: موضوع وفضية. وتأليف هذا الكتاب الهام، وفرّق مؤلفاه بين الأشكال الأساسية والطارئة في النقد الأدبي، يفسر وجود مثل هذا الفاصل في دراسة الموضوعات أيضًا. وفي رأيها أن دراسة الأدب في علاقته بالفنون والآداب الأخرى عارضة، على حين أن دراسة الأساسيات فيه تطبق منهجاً أدبياً خالصاً، وفي هذه الحالة يرد علينا هذا السؤال: أى اللونين ينتمى إلى تاريخ الموضوعات؟ وردّ المؤلفين واضح: يكون الموضوع عارضاً حين لا يتمثله المؤلف ولا يصنعه، ويصبح أساسياً عندما يحقق هذا، ومن ثم يمكن القول إن تاريخ الموضوعات يوجد في المنطقة العازلة التي لا تنتمى إلى أى منها.

فقط في الفصل الخاص بتاريخ الأدب يسير ولك وصاحبه إلى تاريخ الموضوعات، وفيه يقول: من الخطأ أن نتحدث عن الأصالة عند الحديث عن اختيار الموضوع، لأن «العصور السابقة فهمت طبيعة الخلق الأدبي على نحو أفضل، واعترفت بأن القيمة الفنية للمادة أو الموضوع الأصيل كلية قليلة جداً، وإنما توجد الأصالة الحقيقية بخاصة في التعامل مع المادة والشكل، ونقدًا بقوة دراسة الموضوعات، وهما في هذا يسيران على خطى كروتشه وبلدنسبرجيه وفان تيجيم: «في هذا اللون من الدراسة، من الضروري أحياناً تصنيف الكثير من الدراسات التاريخية عن الموضوعات والبواعث، مثل هاملت، ودون جوان، واليهودى التائه، وإذا شئنا الدقة فنحن بصدد مشكلات مختلفة، فالروايات المتعددة لموضوع ما قد لا يكون بينها علاقة أو تواصل قوى، كما هو الحال في العروض وفن الشعر. ومتابعة خطى كل الروايات المختلفة مثل مأساة مارى استيوارت، على امتداد الأدب كله يمكن أن يكون مشكلة ذات أهمية بالغة لتأريخ المشاعر السياسية، ويلقى الضوء، دون شك على التغيرات الطارئة التي لحقت تطور الذوق، وحتى في مفاهيم المأساة، ولكن يعوزها في نفسها التماسك الحقيقى أو النشاط، ولا تقدم أية مشكلة متميزة، ومن ثم لا تخطط لأية قضية نقدية.

إن تاريخ الموضوعات هو الأقل أدبا بين التواريخ»!

ومجلة الأدب المقارن الأمريكية، وأحد ناشريها ولك أيضًا، لا تضمن برنامجها الواسع شيئاً عن تاريخ الموضوعات، ومن ثم ليس بغريب أن ينظر المتخصصون

الأمريكان في تردد إلى قائمة مصادر الأدب المقارن التي صدرت عام ١٩٥٠، وأفسحت مجالاً واسعاً لهذه القضية، ولو أن الأمور تتطور وما كان يعتبر في الولايات المتحدة منذ خمسة عشر عاماً أو عشرين لعنة في دوائر الدراسات اللغوية الجامعية يوشك أن يصبح الآن مستحدثاً ومستحباً.

وربما كان الاعتراض الأكثر جدية على دراسة الموضوعات هو أننا في تناولها نستخدم مواد كثيرة مجهولة الأصل، على الأقل في البدء، ونتحرك على مساحات فارغة واسعة، علينا أن غلّاها عن طريق الحدس أو الخيال، وذلك ينتهي بنا في كثير من الحالات إلى عدم الثقة بعدد كبير من المقارنين. والاعتراض الثاني أن الذين يهربون من هذه الصعوبات، ولا يملأون الفراغات التي تواجههم بالقروض خوفاً وتحرجاً يكتفون بمجرد الموازنات، والركون إليها يعنى بداهة أن العلاقة القائمة بين العاملين ليست سببية، وبالتالي لا تتطلب من الباحث البرهنة على علاقة ما، أو لأنهم يرون في الموازنة أداة جيدة للتعلم في الدرس وفي تحليل النصوص نقدياً وجمالياً، ولكنها في هذه الحالة تكون أقرب إلى الأدب العام منها إلى الأدب المقارن. على أن النقاش حول منهجية دراسة الموضوعات والبواعث وصلتها بالأدب المقارن قد توقّف، وبدأ هذا اللون من البحث يأخذ مكانه في دراسات المقارنة بما لها وما عليها لا أكثر ولا أقل، وقبل أن نعرض لمنهجية هذه الدراسة نلقى نظرة على المصطلح الذي تطلقه عليها اللغات الأوربية المختلفة.

يطلق العلماء الألمان على هذا اللون من الدراسة اسم «دراسة الموضوعات والبواعث Stoff Und Motivgeschichte»، وفي فرنسا «دراسة الموضوعات Thematologie»، على حين تؤثر البلاد الناطقة باللغة الإنجليزية استخدام لفظ أجنبي، وهو كلمة Stoffgeschichte الألمانية، لأن لفظ Thematology الذي استخدمه الأمريكي هارى ليفين لم يستطع أن يفرض نفسه مصطلحاً.

أما في اللغة العربية فيمكن أن نترجم Stoff أو Thème إلى موضوع، على حين أن Motive يمكن أن نترجمها إلى دافع أو باعث، واخترت هذه الأخيرة لأن الدافع قد يكون خارجياً، ويطلق على ما يحصل من غرائز وميول، فهو وجداني ولا شعوري، بينما الباعث عامل نفسي، وفكرة تنزع إلى إحداث عمل إرادي، فهو

عقلي وشعوري»، والمصطلح جديد، وكذلك المحاولة، ولعل أول من يقوم بها، على أن نأخذ في الحسبان أن «الباعث» يكتسى معنى نقديا ومقارنا محددًا سوف نعرض له فيما بعد.

إن أى تحليل نقدي لمناهج دراسة الموضوعات يبدأ من التفرقة بين المادة والموضوع، وفي كتاب الشاعر الألماني جوته «مذكرات وملاحظات عن الديوان الشرقي الغربي» فقرة توضح لنا في دقة ماذا نفهم من مصطلح مادة: «إن دراسة أى شاعر تنهض في الحقيقة على الشكل، لأن المادة يلتقطها حرا من العالم المحيط به، ويتدفق المضمون عفويا من الفيض الداخلي، ويتحدان كلاهما تلقائيا حتى ليعسر علينا أن نرجح لأيهما يكون الصولجان، ورغم أن الشكل مصدره العبقريّة من الضروري أن نختاره، وأن نفكر فيه، وأن ندرك واعين أن الشكل والمادة والمضمون تتطابق فيما بينها، وكل واحدة على الأخرى، مما يزيدها عمقا».

جوته، إذن يفرّق بين المادة والمضمون والشكل، ويؤكد على أن الشكل وحده يجب أن يكون مناط الحكم الجمالي، ويضفي أهمية محدودة على اختيار المادة، ولا أظن أن هذا يختلف كثيرا عن رأى النقاد العرب القدامى.

ويسير كورتيسوس في هذا الجانب على خطى جوته، وأدخل العناصر النفسية التالية في الموضوع: «الموضوع هو كل ما يتشیر إلى موقف الإنسان أصلا من العالم الذى يحيط به، ودراسة موضوع مؤلف ما تعنى في الحقيقة أن نسجل ردود أفعاله التقليدية أمام ظروف محدّدة تحيط به، فهو ينتمى إلى المجال الذاتى، وهو حالة نفسية مستمرة تولد مع الشاعر».

وفيا يرى كلاهما، جوته وكورتيسوس، يجيء مضمون العمل الأدبي من معايشة ما، أشكالها الرئيسية تكون نوعًا من النموذج يوجد في أعماق أى كاتب، وهذا يحاول بالأسلوب الخالق، أن يزوده بالمواد المناسبة. وما يحدث بطريقة عفوية وتلقائية، على نحو ما ذكر جوته، تفكير حديث جدا، لأن كل أولئك الذين يسخرون من المنهج التاريخي الموضوعي يرون أن الفن لا يوجد في المادة ولا في المعايشة، وإنما في قوة الشاعر المبدعة وحدها، ولا شيء غيرها.

ولم يفقد تقسيم عناصر بناء الشعر إلى ثلاثة، والذي قال به جوته، شيئاً من حيويته حتى يومنا، فنحن الآن نتحدث عن المحتوى والبناء أكثر مما نتحدث عن المادة والشكل، وغايتنا الأولى أن نميز ضرورة بين المادة والمضمون والشكل. وكذلك ينتمى أيضاً إلى المفهوم الأساسى لمصطلح شكل أو بناء داخلى، دون أدنى شك، مصطلح أسلوب وبناء خارجى، ولن نعرض هنا لدراسة الأسلوب، أى تشكيل العمل الأدبى لغوياً، وإنما لما دعونا به البناء الداخلى.

وفى هذا السياق نفهم من البناء الخارجى للعمل الملحمى، أو المسرحى، أو الغنائى استثناءً كما فى الأغاني الشعبية، تسلسل المشاهد، وتنظيم الفصول أو الأدوار، وخطوط العمل المختلفة، وباختصار كل ما يسمى فى المسرحية فحوى أو الحبكة، والفحوى هو الحدث المروى، أو كما يقول بترسن: «اختزال العمل الملحمى أو المسرحى على نحو تجريدى، أى فى سلسلة من البواعث فى نطاق إطار الحدث الأساسى»، ومن ثم يتحول دائماً مجرى الأحداث إلى محتوى محدد، فى شكل وصفى، موجز وبسيط.

ونلتقى بالمادة عندما يختفى الحدث كباعث عائم، عادى إلى حد ما، وتأملها، ونجردها من جديد فى نظرة خاطفة، وحينئذ يصبح الفحوى اختصاراً للمحتوى، ويتحول خفقانه النشاط إلى إحصاء، ويقودنا جمع العناصر الأكثر أهمية إلى اكتشاف الموضوعات والبواعث التى ترقد فى أعماق أى عمل أدبى، وكلاهما تعديل فى المادة وليس فى المضمون. ونعنى بالمضمون العناصر الرئيسية فى العمل الأدبى التى تجعل منه مشكلات أو أفكاراً. أى غلبة الأفكار الفلسفية والأيدولوجية والأخلاقية الأساسية بعامة فى عمل أدبى ما، وتجيء الفكرة عادة تحمل الحل لمشكلات مخطط لها، وقد تأخذ اسم مغزى.

ويعتمد بترسن على كارل جسيبرز فى توضيح خصائص هذا الشكل السامى من التعبير الشعاعى يقول:

«فما يتصل بالأسطورة أو الشخصيات ونفسياتها، فإن الشكل الذى يجمع بين هذه العناصر وبين الفكرة المسيطرة على الكل يمثّل ببساطة الحلقة الأساسية فى السلسلة، وكل مشكلة تمثل سؤالاً، والجواب عنه يجب أن نجده فى الفكرة وأية

فكرة لا يمكن أن تأخذ شكلا شاعريا إلا إذا حُلَّت مشكلة... وفي حالة المشكلات يمكن أن نعد صحيحا ما يصفه جسيبرز عند الحديث عن المواقف المحددة بأنه «بناء الوجود المتنافر»، فالحالات التالية جميعها، وكل واحدة منها على حدة: الكفاح، والموت، والصدفة، والخطأ، تقوم على التناقض. والكفاح والمساعدة المتبادلة، والحياة والموت، والصدفة والعزم، والخطأ والإحساس بالطهارة، فيها كلها ثمة شيء يرتبط بشيء ما، ولا يمكن لأشئ منها أن يوجد منفصلا. وفي أية مشكلة توجد واحدة منها أو أكثر إذا كنا بصدد مسائل الحياة اليومية أو المعارف النظرية، كمبادئ الأخلاقية، وتفسير المواقف الإنسانية، والمناقشات الأيديولوجية، أو الحقائق الميتافيزيقية.

وعندما تبرز الفكرة يتلاشى العنصر المادى وعلاقته المباشرة بالأدب، وهى النقطة التى أقام عليها كروتشه نقده لتأريخ الموضوعات والدراسات المقارنة القائمة على تتبع التأثيرات، على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل^(٢).

وينتمى المعنى أيضا إلى مجال المضمون، وهذا العنصر الذى يتجاوز مجرد التعبير اللغوى، والعلاقة بين المادة والمضمون ينعكس فى الرمز والصورة، وفى الباعث والمشكلة، وفى الموضوع والفكرة، ولأسباب منطقية ومنهجية لا نتفق مع النتيجة التى انتهت إليها إيلزابيث فرانزل من أن «الموضوع والباعث والرمز هى عناصر بناء الأدب موضوعا وتصويرا. وهى فى الوقت نفسه تمثل ثلاث حالات مختلفة لإضفاء الروحية على المادة التى وجدها المؤلف، فالمادة يمكن أن تتركز حتى تشكل باعثا، وأن ترتفع بالباعث إلى مرتبة الرمز».

وأعتقد أن بحث الرموز لا يدخل فى دائرة اهتمامنا هنا، لأنه مرتبة تنتمى إلى مجال المعنى، وأن نركز بخاصة على العناصر التى تشكل جانبها من المحتوى وحده، وبين هذه العناصر يوجد، إلى جانب المادة فيما أرى: الموضوع والباعث والموقف والصورة والملمح والخطئة. وفيما يتصل بالأدب المقارن فإن المادة والخطئة تسبق الباعث والموقف أهمية على الرغم من العنصرين الأخيرين، أو لأنها أكثر عالمية

(٢) انظر الفقرة الخاصة بإيطاليا فى فصل: شيء من التاريخ ص ١٢٦ وما بعدها من هذا الكتاب، وفترة «مناقشات واعتراضات» فى فصل: «ما الأدب المقارن».

واقترءاء من الثلاثة الأولى، وعلى النقيض فإن الصورة والملح وحدت أصغر من أن نخضعها للتحليل الدراسى ومن جانب آخر فإن الباعث المهيمن مرتبةً بنائيةً يتناقض مع البواعث كمرتبة محتوى، وبالتالي فهو لا يهم المقارن.

سوف نهتم نظريا بدراسة العلاقات المتبادلة بين الموضوع أو القضية والبواعث، ومن الواضح أننا بحاجة إلى التمييز بين مادة تشكّلت أدبيا وبين مادة خام لما تتشكّل، فالمادة الخام «عنصر يوجد خارج نطاق العمل الأدبي، وإنما يشكل جانبا منه بواسطة الفن فحسب، وهذه المادة يمكن أن تتسع لتشمل كل ما يمكن أن يتزود به الكاتب من الطبيعة والتاريخ».

ولكن المادة الأدبية الخام، حتى في حالتها البدائية، مُشكّلة عادة بطريقة أو بأخرى، إذا لم يكن فنيا فعلى الأقل في شكل بسيط: خبر صحفى أو تقرير شاهد عيان. وفي المجال اللغوى لا توجد مادة يعوزها الشكل تماما - مثل كتلة المرمز أو اللوحة التى سوف يرسم عليها الفنان - ومن يدري فقد تلعب المعاشيات البسيطة دورا ما حين تكون المادة لما تصنع، وهى مشكلة تختص بعلم معانى الكلمات، وعليه أن يقرر ما إذا كان التعايش، قبل أن يكسوه المبدع فكرا وكلمات يكون موضوعا أم لا.

وهكذا علينا أن نأخذ في الحسبان أن كثيرا من الموضوعات مثل المآسى الإغريقية، وملحمة نيبيلونجوس الألمانية، وملحمة رولان الفرنسية، وقصة عنترة العربية وغيرها، لا نجد لها مادة أولية منذ البداية، وإنما نلتقى بها وقد اكتست ثوبا أدبيا إلى حد ما، وفي مثل هذه الحالة فإن الموضوع يقوم بدور المصدر، وأمام واقع هذه الأشياء فإن إليزابيث فرنزيل تعتمد على الموضوعات فحسب، لأنها وحدها «تسمح لها بالعمل في أرض ثابتة»، وتكتفى بالإشارة إلى «تواريخ الشخصيات المختلفة التى تنتمى إلى مجال الأسطورة ودلالاتها»، وكذلك إلى «الروايات البدائية المشكوك فيها على نحو ما». وفي رأيها فإن الموضوع بمعناه الدقيق هو:

«خرافة، أو حبكة يوجد خارج نطاق الأدب، ثم يضاف عليها هذا صورة شعرية كتعايش عارض أو ذاتي، كبيان عن حادث معاصر، أو خرافة تاريخية أو أسطورية أو دينية، أو عمل نهض به مؤلف آخر، أو حدث مخترع».

٣٤١

ومن ثم فإن وحدة الموضوع توجد في الفكرة المهيمنة في كل الروايات أمّا كيف نستشف هذه الفكرة المهيمنة في الروايات المختلفة فالرد على ذلك بسيط جدا، ذلك أن تركيب تلك البواعث التي نحتاجها لنضفي على الموضوع طابعه كما هو، يمثل الفكرة المسيطرة المشتركة في موضوع ما.

مثلا: لا يمثل باعث الإغراء في موضوع دون جوان علامة حقيقية إذ يجب أن يتكرر آلاف المرات حتى يصبح موضوع حياة البطل، وإذا جردنا هذا الموضوع من المذاق الدني، ودعوة الفارس الأمر الميت، وغياب التوبة، والهبوط إلى جهنم، والحبكة يصبح طابعه جزئيا تماما، ومن الواضح أن تحديد موضوع ما يمكن أن نصل إليه من خلال تحليل عناصره الجوهرية، أو البواعث إذا شئت.

* * *

في نطاق الموضوعات يمكن أن نتناول المواقف غير الشخصية، والعوامل التقليدية، والأماكن والأطر، والأفكار والصيغ المطروقة وغيرها.

يمكن - مثلا - أن ندرس بعض الأمكنة التي يضع فيها الشعراء والمسرحيون والروائيون شخصهم، والتي يمكن أن يقال أن لها في الأدب تاريخا، كبغداد والقاهرة والبنديقية وروما وباريس، وكالجليل والبحر، والريف، بل إن بعضهم حاول أن يكتب تاريخ بعض الأزهار كالوردة مثلا، أو بعض الحيوانات كالحمر والكلب والنور والحصان والجمل والثور والبلبل، والنحلة في عدد من الآداب.

إننا حين ندرس القصائد التي أوحى بها تغريد البلبل نستطيع أن نرى صورة عاطفتنا الشعرية تجاه الطبيعة، وأن نتابع تطور هذه العاطفة، وأن نلاحظ فيها نلاحظ كيف يصبح الانفعال الأول الصادق صيغة مطروقة ومألوفة. ونلتقي في هذا الجانب بموضوعات طريفة وشائقة، فقد وضع عالم لغوى دغركي كتابا بعنوان «القبلة وتاريخها»، وبذلك ألقى على التطور العاطفي والأخلاقي الذي خبرته الإنسانية ضوءا جديدا.

وفي مثل هذه الحالات يندر أن نكون علاقات وتأثيرات وتقاليد أدبية. وهتم الأدب المقارن على نحو أقل بالدراسات التي تبين الصور المختلفة التي

عالج فيها الأدباء أمرا ما، أو قضية، أو عادة، خلال العصور المختلفة، وعلى امتداد آداب متنوعة، مثل: لعبة الشطرنج، أو سرب الخمر، أو تدخين التبغ، أو لعبة الكرة، وغيرها.

وإجمالاً يمكن القول إن محيط العمل في الموضوعات ضيق إلى حد كبير بين المقارنين، وبخاصة في الموضوعات التاريخية، لأن معناها مرتبط بالمكان الذي وقع فيه الحدث، وفهمها يحتاج إلى معرفة دقيقة به، وبالعصر نفسه، وإنما يتسع مجاها فقط عندما نلغى الخصائص التاريخية، وتبرز الملامح الإنسانية الخالصة، ولهذا السبب يعرف العالم المأسى الإغريقية، على حين لم يصل ما هو أحدث منها إلى الخلف إلا في حالات قليلة، مثل دون جوان وفاوست، ربما لأن العنصر التاريخي في هذين يلفه نسيم أسطوري، وفيما يتصل مثلاً بالشخصيات العالمية ذات التاريخ أمثال: هتلر وبسمارك وأتاتورك وجمال عبد الناصر وحسن البنا وخالد الإسلامبولي فإن المنظور التاريخي هو الذي يدفعنا إلى التفكير في عالميتهم.

وقد قسم ترسون دراسة الموضوعات إلى فرعين: أحدهما يهتم بدراسة موضوعات البطولة، والثاني يهتم بدراسة المواقف.

ثمة علماء يرفضون أن نجعل دراسة الآداب الشعبية والاعتقادات الخارقة والأساطير والسحر والخرافات من اختصاص الأدب المقارن، لأن هذه كلها من المأثورات الشعبية لا من تاريخ الأدب الذي يؤرخ للفكر الإنساني من خلال فن الكتابة، وليس منه تقسيم الموضوعات ومتابعة رحلتها من بلد إلى آخر، أو ملاحظة ما يطرأ عليها من تحويرات، فهذه تقاليد غفل، ومن أخص ملاحظتها أن تبقى غير شخصية، لا صلة لها بالأدب المقارن الذي يدرس تأثير الشخصيات بعضها في بعض، ويتولى تحليل صفاتها، إذ هي التي تضيف على الموضوع عظمته.

ولكن من المقبول أن نمد حقل اختصاصه إلى دراسة الموضوعات والنماذج والشخصيات التي خلقت آثاراً أدبية ولو بقدر، وحينئذ تشمل دراسة الموضوعات ميداناً واسعاً للغاية، وقد تصاقب حدود المأثورات أو دراسة التقاليد الشعبية حين تُعنى هذه بانتقال الموضوعات التقليدية ذات الأصل الغفل، وقضايا تأثير كبار الكتاب بعضهم في بعض، عندما تعرض لاختلافهم في فهم الأسطورة الواحدة، أو

٣٤٣

معالجة حادثة تاريخية بعينها، والمثل الواضح لها فتح الأندلس وشخصية طارق ابن زياد، كما عالجها الشاعر التركي الكبير عبد الحق حامد (١٨٥١ - ١٩٣٧) في مسرحيته «طارق أو فتح الأندلس» ونشرها عام ١٨٧٩ م، والزعيم المصرى مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨) في مسرحيته «فتح الأندلس»، ونشرها عام ١٨٩٣، فضلا عن كتاب آخرين، في آداب أخرى، تناولوها مسرحًا أو رواية.

من بين دراسة الموضوعات الشخصية فإن أقربها إلى المأثورات الشعبية هو الموافق أو الحكايات التقليدية التى غاب أصلها فى ظلمة الليالى فلا نعلم عن انتقالها من بلد إلى آخر شيئاً يُذكر، مثل أساطير: جبل الحببيين، وخاتم سليمان، وطاقيّة الإخفاء، والمعركة تدور بين الابن وأبيه دون أن يعرف أحدهما الآخر، والفلاح الذى استيقظ فإذا هو على سرير الملك، والبنت التى تزوج قاتل أبيها، وعودة الزوج بعد أن ظن الجميع أنه مات وتزوجت امرأته غيره، والشحاذة الصبية الجميلة تزوج ملكاً.

هذه الأساطير وغيرها قد تصبح كلها، أو بعضها، موضوعاً لكاتب كبير أو أكثر، ويخلق عليها من فنه، لأن حوادث الأساطير وأبطالها، خرافيين أو أسطوريين أو تاريخيين، هم «عينات» إنسانية فريدة، تحدّد التقاليد خصائصها وأعمالها الرئيسية ولكن بوسع أى كاتب حين يقتبسها أن يحوّر شيئاً، وأن يذهب بها بعيداً.

ويرى علماء المقارنة أن الموضوع غاية البحث النموذجي، ذلك أن البواعث، مع سهولة عزلها، يصعب متابعة تطورها خلال تاريخ الأدب، لتشابكها الذى لا ينتهى، ويوصى فان تيجيم فيما يتصل بهذه النقطة: «بوسع أمثال هذه الدراسات، وهى نادرة، إذا تناولت مثلاً غيرة أم، أو انتقام حبيب، أو تضحية فى سبيل الواجب، أن تلقى ضوءاً قويا على عبقرية مختلف الكتاب وفنهم، كما تلقى ضوءاً كاشفاً على تطور العواطف عند جمهورهم».

أما وقد عرضنا للفرع الأول الخاص بموضوعات البطولة، فنأتى للفرع الثانى وهو الخاص بدراسة:

● المواقف:

يعنى الموقف فلسفيا فى عصرنا الحديث علاقة الكائن الحى ببيئته وبالأخرين فى وقت ومكان محددين، ويتشكل من خلال مشروع يقوم به الفرد، مرتبطا بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة، وهذه العوامل مهما كانت معوقة تحدّد مشروعه وتشف عن حريته، وهذه محدّدة بتلك العوامل، حتى لا تبلغ بمشروعها درجة الوهم، ولا تضعف إلى درجة السلبية، فتقف دون التفكير فى تغيير حالتها الراهنة. فالموقف يتكون من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً، ومعها يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، بوجوده فى حالة ما، وتجاوز هذه الحالة فى آن، وما الوجود الإنسانى المشروع إلا وجود فى موقف. ولكى يوجد موقف لا بد من شخصين أو أكثر، يشتركان فى صراع وتجيء الصلة الدرامية نتيجة سلسلة موقعة من الأحداث المواقف، تثيرها أحداث أخرى.

وتلك هى المعانى التى تربط الموقف فى المسرحية أو الرواية أو القصة بالموقف فى الحياة، فلكل مسرحية أو رواية أو قصة موقف، قد يكون إنسانيا حين يعبر الكاتب عن المشاعر، ويصوّر الأفكار التى يجابه بها الواقع، ذاتيا أم اجتماعيا، وقد يكون فنيا يتمثل فى العالم الفنى الذى ترتبط به الشخصيات وتتحدد معانى الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات. وهذا الموقف الفنى قد يكون عاما يتعلق بطبيعة الموقف تبعا للقواعد الفنية التى يحتمها التصوير الأدبى، وقد يكون خاصا تبعا للأنواع الأدبية التى تتغير فيها طبيعة الشخصيات المصوّرة، طبقا لما يتطلبه كل قالب فنى منها، فالموقف فى الملحمة غيره فى المسرح، وفى الشعر الغنائى غيره فى الأدب الموضوعى، وكلا الجانبين، الإنسانى والفنى، تتغير الاعتبارات الخاصة به من مذهب أدبى إلى آخر، تبعا لتخصصه أو عموميته، وتبعا لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب، وجمهورها الذى تتوجه إليه.

يختلف الموقف عن موضوع العمل الأدبى، وعن الغرض أو الغاية منه، وهو أكثر تحديدا من التجربة الأدبية فى ذاتها، لأن هذه حين تكون صادقة يختلف فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب غيره عادة، حسب وعيه بها، وغرضه من تصويرها،

وتفرّده في هذا التصوير، وتبعا لطبيعة النوع الأدبي الذي صاغها فيه فالموضوع في أية مسرحية هو المادة التي يشكل الكتاب والشعراء عملهم منها، على حين يكتسب الموقف العام طابعا محدّدا في المسرحية تتجاوز به مجرد المشابهة السطحية في الموضوع مع مسرحيات أخرى، وهذا التشابه قد يكون رابطا فنيا أقوى من مجرد التشابه السطحي في الموضوع، وذلك ما يعنى به الأدب المقارن، لأنه مجال خصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب، ويكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات المتبادلة.

تكثر المواقف في الأدب الروائي، والمسرح منه بخاصة لأن الحكبة فيه أكثر وضوحا، والحدث أشد تلاهما، على حين أن الأدب الغنائي غير مترابط بطبيعته، وموجز إلى حد بعيد، ومن شأن الموقف أن يحبك العقدة حكبا قويا، ولو جرّدا هذه المواقف من التفصيلات التي يبتدعها كل مؤلف تجديدا لموضوعه، لوجدنا عددها قليلا.

كان الناقد والشاعر الإيطالي كارلو جوزي (١٧٢٠ - ١٨٠٦) أول من بحث في المواقف الأدبية في العصر الحديث، وانتهى إلى حصرها في جميع أنواع المسرحيات، وفي كل الآداب، في ستة وثلاثين موقفا، وقد ناقش جوته المسألة مع صديقه وأمينه إكرمان وأقر العدد الذي انتهى إليه جوزي، ثم جاراها الناقد الفرنسي بولتي في كتابه «المواقف الدرامية» وظهرت طبعته الأولى عام ١٨٩٥، والثانية عام ١٩٣٤، وهو حصيلة لما سبقه من دراسات، ولو أنه يخلط بين الحدث والموضوع والعواطف والشخصيات، ويفهم الموقف على أنه الحدث بعامة، وهذه الأقسام متداخلة فيما بينها، بالإضافة إلى ما يشوبها من غموض، ويرى أن الأغتصاب حدث وليس موقفا، ويعدد مواقف هي في الحقيقة عواطف كالحقد على الأقارب والطمع والغيرة الخاطئة.

أوضح المواقف التي ذكرها هؤلاء النقاد هي: الاختطاف والجنون والحقد على الأقارب والزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل وجرائم الحب غير الإرادية وقتل أحد الأقارب المجهولين والمنافسة بين الأقارب أو أشخاص غير متكافئين والزواج بمن لا يحل الزواج منه وجريمة الحب والطمع والغيرة.

ويرى الدكتور محمد غنيمى هلال أن مثل هذا التقسيم لا يصلح أساسا لتحديد تأثير المواقف فنيا، وأنه غير شامل، لأن المواقف تتفاوت حسب النوع الأدبي والمذهب الفنى، وجسب موقف الكاتب نفسه من خلقه الأدبي، حين يصوره فى شعر غنائى، وهو نوع أدبي غير موضوعى، وهو اختلاف يتوقف عليه جوهر البناء الفنى للقصيدة، وهو فى الوقت نفسه دعامة تقييمها. والاعتداد بموقف الشاعر فى هذه الحالة أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذى ينظم فيه تجربته.

يمثل الموقف الأدبي حلقة بين الباعث والحدث، لأن الحدث نشاط عضوى، والباعث تجريد نفسى، والموقف مؤشر الموازنة، «والموقف العضوى الذى يمكن أن يقوم بدور باعث للفنان ليست له أية قيمة منفردا فى العمل الأدبي، أى إذا افتقد العلاقة الفكرية، لأن هذه العلاقة هى التى تنتمى إلى الباعث الأدبي وعلينا أن ندرسها. وإذا كان الباعث جماليا والحدث ديناميكيا فإن الموقف هو اللحظة المثمرة، ويفضله تصبح البواعث أحداثاً».

وبين مفهومى موضوع وباعث أدخل تروسون مفهوم نموذج مفهومنا منه تجسيم باعث، أو أن شئت ملامح صفة أو خصيصة، لا يتأثر بالتخصيص، ويمكن أن نعدّه نموذجا مثل خصائص حالات الطفولة، ويمكن أن نعتبرها بحق أشكالا موضوعية خاصة، لم تأخذ بعد ملامحها الرمزية الثابتة. ويقول: «بعض البواعث لا تتضح أبدا إلى أن تصبح موضوعات، وتتوقف عند حالة من التطور نستطيع معها أن نعدّها نموذجا، وهكذا فإن باعث البخل يقودنا إلى نموذج البخل، ويمكن للمرء أن يجده عند بلوت أو مولير أو بلزاك، ولكنه لا يقيم تقليدا أدبيا تابنا فى شخصية وحيدة».

ويرى تروسون أيضا أن تحديد الموقف بدقة فى الموضوعات التاريخية مثل بروميت و أورفيو وهرقل وفاوست ليست له أهمية، وقد يصبح زائدا عن الحاجة، لأن أغلب هذه الشخصيات تخرج من نطاق الحدث وهى تملك المواهب المتعددة التى تعبر عن نفسها عندما تدخل الشخصية ذاتها فى تاريخ عصر أدبي مختلف، أو مكان آخر، تحمل نوعيات مختلفة، وحتى متعارضة.

إن موضوع الأبطال مرن، متغير الشكل، متعدد التكافؤ، مستقل عن الإطارات

القصصية، سريع التأثير، كثير المظاهر بلا نهاية تقريبا، مندمجا مع خصائص الفكر والأخلاق وذوق العصر، ويبدو مزوّدًا بكل المعاني، حتى الأكثر تناقضا منها، ويتكيف مع ظلال أية حالة من الأفكار الحالية، ويتطابق مع كل التغيرات: إن تاريخ الموضوعات يكشف في الوقت نفسه عن تاريخ أدب.

ويمكن أن يحدث العكس أيضا حين تعبر الأفكار عن نفسها من خلال صفات مختلفة، من رموز موجزة، كما حدث خلال الحركة الرومانسية مع فاوست وقابيل والشيطان ومانفريد، فقد حولتهم هذه الحركة الأدبية إلى تائرين.

وفي مثل هذه الحالة فإن الشخصيات وملاحمها لا تلعب أى دور إطلاقا، ويمكن أن نقول بطريقة أخرى إن الموضوع يخضع للبواعث وإذا قرر المقارن في ضوء الواقع دراسة تاريخ هذه الموضوعات فسوف يجد نفسه مضطرا إلى التنازل عن الكمال منذ اللحظة الأولى، لأن مجرد إعداد قائمة بكل الإشارات والمصادر، وفي أحيان كثيرة تكون الدراسة عن هذه فحسب، يعد عملا صعبا ومضنيا.

وعلى النقيض يمكن، فيما يرى تروسون أيضا، أن نصل إلى الكمال في موضوعات الموقف، حيث ندرس المناخ، وتصادم القوى، في إطار محدد، وهو يعتقد أن أغلب الموضوعات التاريخية تنتمي إلى هذا الجانب، «لأن المؤلفين يتمتعون في هذا الصدد بحرية أقل مما يتمتعون بها في مواجهة الموضوعات الأسطورية، بسبب ضغط الواقع التاريخي الذي يمارس تأثيرا على الموقف»، فالإنسان مثلا لا يستطيع أن يضع موقعة واطرلو في القرن العشرين، ولا معركة عين جالوت في القرن الثامن عشر، ولا يستطيع مكانا أن يرسل محمد على إلى أمريكا، أو يمس حقيقة الأحداث فيجعل من شجرة الدر ملكة إنجلترا. وهكذا علينا أن نفكر في التعامل واقعيًا مع الموضوع، وأن ندرك أيضا أن الخيال الشعري لا يعرف الحدود حين يستخدم الأمور التاريخية، وقد وضع بريخت شخصية جان دارك بين قتلة شيكاغو.

إن أى مقارن يهتم بتطور موضوع موقف محدد، عليه أن يتعامل مع أحداث مستقلة وغامضة، ومحددة العدد أيضا، ولا يمكن أن نضيف إليها جديدا، وكثير منها يتجه سلفا إلى نوع أدبي محدد وهو المسرح، لأن الخرافة فيه أكثر وضوحا، والحدث

أشد تلاهما، من الملحمة أو الرواية، على حين أن النوع الغنائي أجزاء بطبيعته، وموجز إلى حد بعيد.

بعض النقاد يرون أن تقسيم الموضوعات إلى موضوعات بطولية وموضوعات موقف فيه مبالغة، ولكن الواقع أن ثمة براهين تؤكد وجود هذه الأخيرة مستقلة عن الموقف بمعناه الدقيق، وأنها يمكن أن تُنقل إلى سياقات جديدة، وأن تقوم المقارنة بين عدة كتاب تناولوا هذا الموقف أو ذاك، ومن الممكن أن يكون أحدهم قد أثر في الآخر، وفي وسع هذه الدراسات - وهي قليلة - إذا تناولت موضوع غير أم، أو انتقام قريب، أو توضيح في سبيل الواجب، أن تلقى ضوءا كاشفا على عبقرية مختلف الكتاب وفنهم، كما تلقى الضوء نفسه على تطور العواطف عند جمهورهم. بقی أن نحدد معنى الباعث في مجال النقد والأدب المقارن.

● البواعث:

من بين مصطلحات النقد الحديث كلمة موتيف Motif، وصورتها هذه فرنسية، من الفعل Motiver أو Mouvoir، وأصلها من الفعل اللاتيني Movere، وشكل الكلمة في اللغة اللاتينية Motivus، وقد انتقلت بمعناها النقدي إلى كل اللغات الأوروبية الحديثة، في صورة تختلف شيئا ما من لغة إلى أخرى، ولكن الأصل واحد، والمعنى متقارب، فهي تعني بعامة: الباعث، أو الدافع، أو الحافز، أو المحرك، أو السبب. ثم انتقلت إلى مجال الفن المعماري لتعبر عن وحدة زخرفة أساسية، تتكرر غالبا، على نحو ما نجد في المعمار والزخرفة الإسلامية. وإلى مجال التصوير لتعبر عن موضوع لوحة ما، وبخاصة في المناظر الطبيعية حيث تعني قطاعا من منظر طبيعي، تدركه العين في لقطة خلال عملية الإبصار. وفي الموسيقى بمعنى الموضوع، ويعني في هذه سياقا من الأنغام يحدد منذ البدء مجموعة أكثر ارتفاعا واتساعا.

ونلتقى بالكلمة كثيرا في علم الأدب، في قصيدة شعرية، أو قطعة نثرية، أو في عصر بعينه، أو في أدب قومي كامل، إلا أنها أوضح ما تكون في الأدب الشعبي، وأظهرت الدراسات أننا كلما تعمقنا في دراسة أساطير الشعوب المختلفة وحكاياتها

وجدنا بينها تشابها أكبر، لا يقف عند حد الملامح الصغيرة المشتركة وإنما يتجاوزها إلى المواقف والشخصيات والأطر العامة.

وإذن فنحن بصدد وحدات تظهر في مؤلفات مختلفة، واعتقادا على هذه الوحدات المستقلة التي تعرض لنا متنوعة، يفسرون الحكايات والأساطير على أنها مؤلفات تضم بواعث، وأنها أشبه ما تكون بآلة أنبوبية، تحتوى على مرايا مركزة، فإذا تحركت الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها في الأنبوب، ولدت رسوما مختلفة الأشكال والألوان Kaléidoscope، ولكن هذا الفهم الحرفي يمضى على التأكيد أبعد مما يجب.

ولنضرب لهذه الوحدات مثلا، أو أمثلة:

شخص ما يعود إلى وطنه بعد غيبة طويلة فلا يعرفه أحد، فيظهر نصف خاتم كان في لحظة الوداع قد قسمه إلى نصفين، حمل نصفا وأودع النصف الآخر عند واحد عزيز عليه من أهله، وزوجه، أبيه، أخته، وبعد سنوات طويلة يعود فلا يتعرف عليه أحد، فيخرج نصف الخاتم الذى معه، ويبحث الناس عن النصف الآخر، ويطابقون بين النصفين فيتكاملان تماما، وهكذا يتعرفون عليه، ويتحققون منه دون أدنى شك.

وهذا الباعث نلتقى به في حكايات أخرى كثيرة، ولكنه يأخذ أساليب مختلفة، فقد يصبح الخاتم قرطا أو عقدا أو شامة في الجسم، وربما جرحا، وقد تدعم هذا كله علامات أخرى، ويمكن الوقوع على الباعث نفسه من جديد مع أشخاص آخرين محددين، وفي أماكن وظروف أخرى متجددة، فيصبح الراحل حاجا يذهب إلى مكة، أو جنديا ذاهبا إلى القتال، وقد تختفى الرحلة، ويكون البحث عن الغائب في مكانه الأصلي في حكاية الفتاة التي غادرت المكان مسرعة، فأفلتت منها فردة حذاء، فالتقطها آخر ومضى يبحث عن الفتاة بين فتيات المدينة، ولكنها لا تستقيم في رجل أى واحدة منهم مهما كثرت المحاولات، وأخيرا تطابق قدم فتاة لم يكن أحد يشك فيها، وحينئذ يتعرفون إليها، ويتحققون من هويتها.

وهذا الباعث في الحكايات الشعبية نمطى، ويلقى ظلالة على بيئة الحكاية، فهي

تسقط من حسابها أن أى حذاء يمكن أن يطابق أقدام آلاف الفتيات، ولكن الحكاية الشعبية تراه لا يطابق إلا قدما واحدة، هى قدم الفتاة التى يتم البحث عنها، ولتخرج بالأمر عن صورته العادية تجعل الحذاء مسحورا أو هدية من جنّة في غالب الأحوال.

وقد يأخذ باعث الحذاء شكلا آخر، فيصبح مندبلا مطرزا تلقيه فتاة من النافذة على شاب يقع فى غرامها، ثم يفتقدونها، ولا يستطيعون التعرف عليها إلا بمندبل آخر، له التطريزة نفسها، ولا تجيد عملها إلا فتاة واحدة فى العالم هى الفتاة المنسودة، والعنور على المندبل يقودنا إلى معرفة حبيبها.

وقد نلتقى فى حكاية ما برجل وجد نفسه أمام عمل يستحيل عليه أن يقوم به، كتحويل المعادن المختلفة إلى ذهب، فيظهر له كائن خارق، غير طبيعى، ويعطيه شيئا سحريا، أو عدة أشياء، مثل المصباح السحري، أو طاقيّة الإخفاء، أو بساط الريح، أو عصا موسى، كما فى حكاية حسن البصرى فى ألف ليلة وليلة، وفيها تلعب الجن والعفاريت دورا كبيرا، وبمساعدها يستطيع الرجل أن يحقق غاياته ومشروعه.

أما حكاية روميو وجوليت فهى تاريخ هذا الشاب المدعو روميو والفتاة المدعوة جوليت، وكلاهما ولد لأبوين مجذّين يعيشان فى مدينة إيطالية محدّدة، ونالهما هذا المصير أو ذاك. والباعث هنا ليس ثابتا ولا محدّدا بطريقة واضحة، وإنما نلتقطه فقط عندما نستغنى عن أى تحديد ذاتى، وما يبقى بعد ذلك باعنا له ثبات بنائى ملحوظ، وهو موقف يمكن أن يتكرر دائما، والقضية نفسها يمكن أن تتسع لبواعث كثيرة، أحدها الحب بين اثنين ينحدران من عائلتين عدوتين، وهو ما نجده فى أعمال أدبية لا حصر لها، وفى كثير من العلاقات الفردية المتنوعة.

وتتضمن الحكاية باعنا آخر هو خطأ التظاهر بالموت، وهو قديم فى الأدب نجده منذ أحبّ بيرام تيسبّ فى بابلون، وهى مأساة خلّدها الشاعر اللاتينى أوفيد، أو الظن الخاطيء بالموت، وهو الذى يؤدى إلى الانتحار.

والتحديدات المختلفة فى نطاق كل باعث هى ما ندعوه ملامح، وقد لوحظ فى

دراسة الحكايات الشعبية أن هذه الملامح تظل في أحيان كثيرة مرتبطة بالبائع، ففي المثل الأول الخاص بالفارس نجد أن التحديد، أى الملمح، وهو التعرف عن طريق الخاتم حدث في اليوم الأول من زواج الفارس بزوجه قبل أن يذهب إلى الحرب. وفي باعث خطأ التظاهر بالموت نلتقى كثيرا بلمح أن يكون العاشق الآخر الذى يفسر محاولة التظاهر بالموت كوسيلة إنقاذ خادعاً وموهماً. ويستطيع الباحث أن يصنف البواعث المتشابهة، بقدر ما هى مختلفة أيضاً، وأن يضع لكل مجموعة عنوانا يشي بالمتشابهة بينها، فمجموعة « الزوجة والخاتم » و « الفتاة والحذاء » يمكن أن تجيء تحت عنوان: التعرف على شخص مجهول له تاريخ مرتبط بن يتعرفون عليه.

والباعث موقف نمطى يتكرر، وهو منتزع خيالاً من الواقع، وله ملامح محدّدة فيها قدر كبير من الثبات، ويفيض بالمعاني الإنسانية، وتكمن خصائصه في قدرته على الإشارة إلى ما سبق وما سوف يأتى، ومحتوى العمل الأدبى يمكن أن يتسع في ثناياه لأكثر من باعث، ويمكن انتزاعه ووضعه من جديد في سياق عدد غير محدد من الأعمال الأدبية شعبية أو فردية. وعند انبثاق الباعث موقفاً يشير توتراً، وهذا التوتر يتطلب حلاً، ويحدث أحياناً أن التوتر الذى يشير به الباعث داخل الحدث لا يتدفق في العمل الأدبى، ومن ثم يأخذ الحدث اتجاهاً آخر، وحينئذ يطلق على الباعث الموهود اسم: الباعث الأعمى. ونلتقى به كثيراً في بدء المسرحيات والأفلام السينمائية لإثارة الاهتمام، أو ليدفعنا عمداً إلى استخلاص نتائج زائفة. ففي مسرحية « فرى لويس دى سوسة » نجد باعثاً أعمى في نهاية المشهد الأول، ذلك أن منويل دى سوسة يشعل النار في بيته، ونلاحظ في وضوح أننا بصدد شخص يتحدى الحكومة، ويظل المشاهد في انتظار نتائج هذا التحدى، ولكن الغرض الذى تولّد من هذا المشهد لا يتحقق، ويختفى الجانب السياسى تماماً، ولا يشير إلى هذه الواقعة مرة أخرى، وإنما نشير إليها نحن الآن لأن لها تأثيراً عالياً ومأسوياً، وهكذا نلتقى بنوعية خاصة من البواعث، على الرغم من وحدته البنائية، ذات موقف رمزى ودلالة تحتل أكثر من تفسير. وهذه النوعية الخاصة تسهل استخدام الباعث في أنواع محدّدة، فضلاً عن تحديده وخاصيته المهمة.

فالتعرف على الفتاة بواسطة الخدء الذى جاء على مقاس قدم فتاة بعينها فحسب رمزى فيها يبدو لنا، لأنه ينقلنا إلى الجو الحقيقى لهذه الحكايات، ولا يهتم بواقع أن هناك عددا لا يحصى من الفتيات يمكن أن يكون مقاس أقدامهن فى حجم قدم هذه الفتاة، وبالتالي يصلح الخدء هن، ذلك لأن الخدء فى الحكايات الشعبية يصلح لقدم واحدة فقط هى التى يبحثون عنها.

وباعث الأمير العاشق، يتنكر فى زى عبد أو خادم، يتطلب مساحة زمنية أوسع، حتى يمكن أن ينمو على نحو مناسب، ومن ثم فهو يلائم القص أكثر من المسرح، ومع ذلك يمكن أن نلتقى به فى بعض المسرحيات ذات الأصل الروائى، كما فى مسرحية «ملهاة الأرملة»، للكاتب البرتغالى جيل فيسنت (ولد نحو ١٤٦٥ وتوفى بعد ١٥٣٦م)، وفيها يحب البطل أختين شقيقتين بنتى رجل أرملة، دون أن يحسم قلبه أيهما يختار، فيختفى ثم يعود متنكرا فى زى خادم ويعمل عند الأب، وعثا يبحث عنه أخوه فى كل مكان، حتى إذا يئس عاد وتزوج الأخت الصغرى فأنحلت المشكلة، ودراسة مصادر هذه المسرحية انتهت بنا إلى أن أصلها روائى.

ونلتقى بالبائع المساعد أيضا أثناء نمو الحدث الدرامى فى مسرحية «الحياة حلم»، للكاتب المسرحى الإسبانى كالدرون، وترجمها إلى العربية الدكتور صلاح فضل فى لغة عذبة رقيقة، ويتمثل فى قصة روساورا التى قدمت من إقليم موسكو بحثا عن الأمير استولفو «الذى سيتولى العرش بدل الأمير سيخسوندو، لأنه غرر بها، وتركها دون أن يتزوجها، وتحضر معها سيفا تركه أبوها غير الشرعى فى حوزة أمها عندما فارقتها، ويتعرف كلوتادو مربي الملك العجوز وحده على السيف، وإذن فهو والد روساورا، إلا إنه يخفى ذلك، ويحاول مساعدتها دون أن يطلعها على الحقيقة، وهذه المسرحية أيضا ذات أصل روائى، نلتقى به فى قصة برلعام ويوسافات البوذية، وانتقلت هذه إلى الأندلس مع العرب، وأخذت طريقها إلى الآداب الأوروبية فى صورتها العربية، وربما كانت المسرحية أيضا صدى الحكاية «النائم اليقظ» فى حكايات السندباد، التى أصبحت تكون فيها بعد جانبنا من حكايات ألف ليلة وليلة.

ونلاحظ أن باعث التعرف على شخص مجهول بواسطة السيف، وحب الشقيقتين

فى نفس الوقت، والأخوة الأعداء، ذو كثافة قوية، وتوتر حاد، وهو ما يفسر استخدامه فى المسرح بكثرة، وبخاصة فى المسرح الألمانى فى مرحلة أدب «العاصفة والاندفاع»، وفى المسرح الإنجليزى، وفى أحيان كثيرة كان الباعث الرئيسى فى مسرح شكسبير. وقد أدى ذوق العصر، إذ ذاك، إلى ارتباطه ببواعث أخرى مشابهة، وأسهم فى شيوع استخدام الملامح نفسها، حتى أن القارئ اليوم يفكر مرارا فى أننا بصدد سرقات أدبية، وفى مسرحية «نجمة إشبيلية» للكاتب الإسبانى لوبى دى بيجا يتمثل الباعث الرئيسى فى أن الوفاء بالوعد يحملنا إلى موقف عبثى، وهو ما نجده فى أعمال أخرى أيضا مثل ملحمة نيلنجلد الألمانية، أو ملحمة «أورلاند الغاضب» للكاتب الإيطالى أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣ م)، وأما باعث الخادمة الخائنة فى مسرحية لوبى دى بيجا فذو أهمية ثانوية فى المسرحية.

يمكن فى تحليل أى عمل أدبى أن نفرّق بين باعث أساسى يدور حول محور الحدث وباعث ثانوى، وهذه يمكن أن نقسمها فى أحيان كثيرة إلى بواعث مرتبطة بالباعث الأساسى، وأخرى لا تعدو أن تكون حشوا، وفى «ملهاة الأرمل» التى أشرنا إليها من قريب يبدو باعث الأرمل زائدا منذ البداية، على حين أن باعث البحث عن الأخ مرتبط بباعث العاشق المتنكر وباعث حب الأختين فى الوقت نفسه.

عرضنا حتى هذه اللحظة للبواعث من وجهة نظر الحدث، وهذه مرتبطة ضرورة بالمسرحية والرواية بوصفها أنواعا من خصائصها نمو الأحداث، ومع ذلك، هناك جوانب أخرى يجب أن نأخذها فى الاعتبار، ففى ملهاة الأرمل نلاحظ أن باعث الأرمل أكثر أهمية بالنسبة إلى العمل كلاً من البحث عن الأخ، ولكن هذا بدوره أكثر أهمية مع ذلك لنمو الحدث خالصاً. وهكذا نصل سريعا إلى الجوانب الأخرى التى يجب أن ننظر من خلالها إلى البواعث، إذا وجهنا عنايتنا إلى البواعث الغنائية، فهى موجودة بهذا التحديد الدقيق، مثل: جريان النهر، والقبر، والليل وطلوع الشمس، والوداع وغيرها. ولكى تكون هذه بواعث حقيقية يجب أن تفهم كمواقف هامة، وأهميتها فى هذه الحالة لا تقوم على نمو الموقف تبعاً لحدث ما، وإنما على أنها تدور حول تعايش روح إنسانى، وتمتد داخليا فى اهتزازاتها، وعند

ما يصف ابن وكيع زهرة شقيقة النعمان فيقول:

شقيقةٌ جاءتكَ من رَوْضَةٍ يَقْصُرُ عنها كُلُّ مَشْمُومٍ
سوادها في صَبْغٍ مُحَرَّها كَشَامَةٍ في خَدٍّ ملطومٍ

فإنما يرسم لها صورة خارجية غائمة، واضح أنها تختلف عن وصف الزهور في سوينتا الشاعر الإسباني كالديرون: «الأمير المثابر»:

هذه التي كانت أُمَّهً وبهجة،
تستيقظ مع فجر اليوم،
ومع الأصيل تصبح حسرة ضائعة،
وتنام بين أحضان الليل البارد.
هذا اللون يتحدى السماء،
قزحياً صيغ من ذهب وبرَدٍ وقرمز،
سيكون عبرة الحياة الإنسانية..
ما أكثر ما نتعلم على امتداد يوم فحسب!
تزهو الورود بُكْرَةً،
فإذا أينعت شاخت،
وفي البرعم يلتقي المهد والقبر،
كذلك يلقي الرجال حظوظهم!.
في يوم وُلدت واحتضرت
و مرت القرون كأنها ساعات!

إنها صورة لا ينقصها الخيال أكيدا، والبيت الأول لا يقدم صورة عابرة، والمتكلم الذي يتحدث لا يشير إلى مجرد لحظة، وإنما هو منفعل حقا، لأن حياة الزهر على امتدادها تعرض أمامه، فالزهور في هذه القصيدة أصبحت الباعث بمعنى المصطلح: غرضاً محدداً، أى مجموعة ثابتة، ودافعا إلى التعبير اللغوى، وهنا توجد خاصية نمو الباعث نحو المعنى الفكرى.

وتبدو قوة المفاهيم منذ البدء في التعابير المكثفة، مثل: «كانت أُمَّهً وبهجة»،

وأنتجت القوة نفسها طباقاً: «البهجة والحسرة» و «فجر وشيخوخة» و «مهد وقبر». وهكذا نصل إلى تجربة فناء الزمن، وإلى تفسير حياة الزهور الفانية وما تحمل من غيرة، أى مرآة تعكس ورماً يومئ، ونذكر الباعث معني محمّداً يختص بالمفاهيم، ورسالة فكرية. ومع ذلك - وفي هذا تكمن قيمة الشعر فناً - فإن التعبير اللغوى ينضج غنائية، ويتدفق عن شعور قوى متجانس.

إن دراسة البواعث تفتح أمامنا حقلاً خصباً واسعاً للعمل فى تاريخ الأدب، والأدب المقارن، وقد نحقق معها فوائد طيبة، لأن بروز عدد منها فى عصر معين، وفى آداب محدّدة، لا بد أن تكون له دلالتة، وكذلك اختفاؤها، أو انتقالها من بواعث أساسية إلى مساعدة أو العكس، وكذلك يمكن تتبعها عند كاتب معين، أو كتاب محدّدين لمعرفة جذورها. وثمة بواعث تنبثق فى عصور معينة، وتردد بكثرة، وتصبح إشارة إلى الروح السائد حينئذ، ففى فترة الرومانسية - مثلاً - تردد بكثرة باعث الشخص المحبوب، يموت ثم يظهر للصديق الذى عاش بعده، ونجده فى الأغاني الشعبية، وبخاصة الإنجليزية، ويكثر فى أدب نجيب محفوظ باعث الموت، والبغى، والقوادة، وهذه الأخيرة نلتقى بها بكثرة فى ألف ليلة وليلة، مع اختلاف فى الظلال بين صورتها فى هذه وعند نجيب محفوظ.

● الباعث المهيمن والأقوال المطروقة:

نعنى بالباعث المهيمن الذى يتردد فى العمل الأدبى بكثرة، أو فى مجموع أعمال الشاعر أو الأديب، فيؤدى إلى تكرار الفقرات، أو توالى الكلمات، فى تشابه يسمح لنا بأن نربط بينها فى تعاقبها، وتكون أهمية هذه الظاهرة فى نطاق العمل الذى تظهر فيه، لفرد أو فى أدب كامل، ومن الواضح أن ذلك لا يهم الأدب المقارن إلا إذا اتصل بأدب أجنبى.

هذا التكرار يعرفه الأدب الرفيع، وفى رواية الكاتب الفرنسى بروسى «البحث عن الزمن الضائع» ينبثق فى فقرات مختلفة الموضوع ولها نفس الموسيقى، واستخدم الشاعر الألماني جوته التكرار فى روعة لا يعلى عليها فى روايته Die Vahverwan dsehafren وهذه الظاهرة، ووظيفتها الربط، أكثر تردداً فى الرواية الفكاهية،

وتستخدم فيها لتكثيف الشخصية الفكاهية أكثر من استخدامها في البناء الروائي. ففي روايات الكاتب الإنجليزي دكنز، ومواطنه ستيرن، نلتقى ببعض الشخصيات المحددة، مزودة دائماً ببطاقات الزيارة، يعرضونها في كل مرة يظهرون فيها، وطريقتهم في الحديث لا تتغير، وحتى بعض الهدايا الصغيرة التي يقدمونها. وقد انتهى البحث في البواعث المهيمنة بالنقاد إلى دراسة الأقوال المطروقة، وارتفع بها كورتيسوس المتخصص في الدراسات الرومانية إلى مرتبة عالية، وأقام لها منهاجاً مستقلاً، ويرى أنها «صنغ ثابتة، وإطارات محدّدة للفكر والتعبير»، تجيئنا من الأدب القديم، ومن خلال لاتينية العصور الوسطى، تسربت إلى كل الآداب القومية الأوروبية الوسيطة، وبعدها في أدب عصر النهضة وعصر الباروك، متأثرة بالمناخ البلاغى القديم، حين كان الخطباء يرونها وسيلة فعّالة لكى يجعلوا القضايا التي يدافعون عنها أكثر قبولا، وأسلوبهم أشد جاذبية، وفي العصر الهليني أخذت طريقها تدريجاً إلى عالم الشعر، ثم بقية أنواع الأدب الأخرى، واتسعت عبر العصور، وتضخمت بقوة، وتغذّت بالإضافة القادمة من دراسة الآداب المختلفة بعمق.

ورغم أن مفهوم الرومانسيين للشعر، والذي يرى أن أى عمل أدبى خليق بهذا الاسم ثمرة نتاج عفوى لإحساس الفرد فى داخله، هدهد من هذا الاتجاه، وعدّل من مفهومه، إلا أن دراسة هذا اللون من الأدب سلكت طريقها قدماً فى الآداب الأوروبية، فثمة تراث عريض من الصور الأدبية، والنماذج الثابتة، وطرق العرض، وتقنية التعبير، يمكن للأدب أن يدرسها ويعيها ويفيد منها، ولا تمس عظمة الشاعر مهما كان أديباً فرداً، ومن لا يعرف «الأقوال المطروقة» فى الأدب، عبر مراحلها المختلفة، القديمة والوسطى والحديثة، ويقف على أصلها وتطورها وانتقالها، لا يصلح لأن يحكم على صورة أو استعارة أو تعبير ما بالجدّة أو أنها جاءت تقليداً، وسوف يرتكب أخطاء فادحة فى الفهم، ويعسر عليه أن يعرف المدخل الحقيقى لعصور الأدب العريضة، أو أن يفرق بين الأصالة والموروث Tadiction والتقليد imitation والعلاقة التي بينها.

يعد الأدب العربى من أغنى الآداب العالمية بالأقوال المطروقة. لا تساع مساحته

زمانا ومكانا، ولما يدرس أحد هذه الظاهرة فيه، واستخدام فكرة مطروقة، أو بناء معتاد، يعرض الشاعر أو الأديب لألوان من الاتهام أخفها التقليد أو الاقتباس، وأشدّها السرقة والنسخ، ولناخذ لها مثلا مقولة «كلام الليل يحوه النهار». روى على بن ظافر الأزدي في كتابه «بدائع البدائيه»، نقلا عن العقد الفريد لابن عبد ربه قال:

«بينما الأمير محمد بن زبيدة يطوف في قصره إذ بصر بجارية له سكرى، وعليها كساء خزّ نسجت أذياله، فراودها عن نفسها، فقالت: يا أمير المؤمنين: أنا على ما ترى، ولكن في غد إن شاء الله. فلما كان من الغد سار إليها، فقال لها: الميعاد! فقالت: يا أمير المؤمنين، أما علمت أن كلام الليل يحوه النهار، فضحك ثم خرج إلى مجلسه، فقال: من بالباب من الشعراء؟ فقيل له مصعب [بن الحسين البصرى] والرقاشي [الفضل بن عبد الصمد] والحسن ابن هاني، فأمر بهم فأدخلوا، فلما جلسوا بين يديه قال: ليقل كل منكم شعرا يكون آخره: «كلام الليل يحوه النهار»، فمن أصاب ما في نفسى فله حكمه.

فارتجل الرقاشي:

مضى تصحو وقلبك مُستطار	وقد مُنع القرار فلا قرار
وقد تركتك صبا مُستهاما	فتاة لا تزور ولا تزار
إذا استنجزت منها الوعد قالت:	كلام الليل يحوه النهار

وقال مصعب:

أتعذّلي وقلبي مستطار	كثير ما يقرّ له قرار
بحب مليحة صادت فؤادي	بالحاظ يخالطها أحوار
ولما أن مددت يدي إليها	لألسها بدا منها نفار
فقلت لها عديني منك وعدا	فقالت في غد منك المزار
فلما جئت مقتضيا أجابت:	كلام الليل يحوه النهار

وقال أبو نواس:

وليلة أقبلت في القصر سكرى	ولكن زين السكر الوقار
---------------------------	-----------------------

وهزّ الريح أردافاً ثقلاً وغصناً فيه رمان صغار
وقد سقط الرّدا عن منكبيها من التخميش وانحل الإزار
همتُ بها وكان الليل سترًا فقام لها على المعنى اعتذار
وقالت في غدٍ فمضيتُ حتى أقي الوقت الذي فيه المزار
فقلت: الوعد سيدتي فقلت: كلام الليل يحوه النهار

وسوف تدور هذه المقولة في أشعار كثيرين، فنجدها عند شمس الدين النواجي
(٧٨٥ - ٨٥٩هـ):

بدا ليلُ العذار فلمتُ قلبي وقلتُ سلوتُ إذ طلع العذار
فأشرق صبح غرته ينادي: كلام الليل يحوه النهار
ويقول الشيخ بدر الدين الدماميني:

تحدث ليلُ عارضه بأنى سأسلوه وينصرم المزار
فقال جبينه لما تبدى: حديث الليل يحوه النهار
وغير هذه الأبيات كثير.

لا يعنى البحث في الأقوال المطروقة وتناول الموروث الأدبي إلغاء الفروق الفردية بين الأعمال الأدبية أو بين مبدعيها، وكما ترى الباحثة الأرجنتينية مارية روزا ليدا، وتميزت في هذا المجال: «على النقيض، البواعث التي تسربت بعمق إلى الآداب الحديثة مع عصر النهضة تشبعت بالضرورة من بروز شخصية الفرد المبدع، وهي إحدى خصائص هذه اللحظة التاريخية، لأن اختيار موضوع ما، أو شكل موروث، مرتبط بإرادة الفرد وليس وليد العادة المدرسية، واختبار النص الذي يتفق معه عمل ذاتي. فاستخدام صورة موروث، والمعنى الجديد الذي نصبه في قالب وصلنا عبر الزمن، عمل ذاتي، ومثله، وليس أقل دلالة، تكتيف الباعث أو تعقيده، أو تحقيقه في أعلى أشكاله، أو إحياء الضائع منها. وكل هذه التعبيرات الفردية لا تعكس ذات الشاعر الذي فكر فيها فقط، وإنما ترسم أيضا مجتمعة قطاعًا لتاريخ الثقافة الذي تنتمي إليه».

يمكن القول إذن إن معرفة التقاليد الأدبية تعين على فهم خصائص الشعراء

السابقين، وكان العالم الإسباني الموسوعي ميننديث بيدال (١٨٦٩ - ١٩٦٨) أول من استخدم هذا المصطلح، ويرى كورتيس أن ما صنعه أنه أعطى شكلا منهجيا ونهايا لأساليب العمل التي طبقها الباحثون قبله مرات كثيرة في الشعر الأوربي الوسيط، وبعده، وبخاصة تلك التي قام بها الباحثون الألمان عن عصر الباروك في الثلاثين عاما الأخيرة.

دراسة الأقوال المطروقة لها جانبان: الأول منها، وهو الأهم، دراسة بعض الصور الثابتة المحددة، والأفكار المصحفة أو المجملة، في نطاق تقليد أدبي محدد، أو تتبع التقليد في تقنية بعض نماذج التعبير. وفيما يتصل بالجانب الأول قام كورتيس بدراسة بعض الصيغ الأدبية، وانتهى من خلالها إلى استنتاجات هامة فيما يتصل بمفهوم الحياة في المراحل الأدبية، وأن الصيغ إذا تناقضت في الظاهر فإن ذلك يعود إلى اختلاف المناخ الأسلوبى الذى استخدمت فيه هذه الصيغة.

وبحث كذلك الأقوال المطروقة التى تتخذ مادتها من الطبيعة، ووجد فيها تحولا بسبب المفكرين المسيحيين، وأن موروثةا عبر القرون الطويلة، فى عناصره المحددة: المروج والنهرات والنسائم الرقيقة وتغريد الطيور وغيرها نلتقى به عند كل أولئك الذين تأملوا بديع صنع الله، والى تصبح باعنا حقيقيا، وبخاصة فى الشعر الغنائى الأوربي فى القرن الثامن عشر، أما فى الأدب العربى فمند بدته حتى يومنا هذا. ومن يدرس هذه القضايا محاولا تحديد مشاعر المبدع نحوها انطلاقا من النص وحده، دون أن يأخذ فى الحسبان التقاليد الأدبية، فإن أبحاثه تسقط فى الهاوية، قبل أن تبلغ الغاية المرجوة منها.

لا يمكن أن نعرف حقيقة «الرقيب والواشى والعاذل» وغيرها من ألفاظ تتردد عند شعراء الغزل ويصوغون منها صورهم، ما لم نعد بها عبر تاريخنا الأدبى إلى لحظاتها الأولى، ونصحبها فى تطورها شيئا مرغوبا من المرسل والمتلقى على السواء، إلى أن انتهت عند ابن حزم الأندلسى، فجعل منها فى كتابه «طوق الحمامة» مادة للدرس والتحليل، وسار آخرون بعده فى الطريق نفسه، أخذوا عنه، وزادوا عليه، فكتب الشاعر الأندلسى ابن خاتمة، وجاء بعد ابن حزم بأكثر من ثلاثة قرون، رسالته «الفصل العادل بين الرقيب والواشى والعاذل»، إلى جانب معاناة الشعراء

منهم، وتصويرهم لهم، واختلافهم في التعبير، وإن كانت الفكرة واحدة عند الجميع. لما يتوصل علماء المقارنة بعد إلى اتفاق كامل حول قيمة مصطلح «الأقوال المطروقة»، ويرى الباحث الألماني كايسر أن البحث في «الأقوال المطروقة» يجب أن يتجه إلى تاريخ بعض الصور الثابتة والمحددة، والبواعث، والأفكار المرسومة إجمالاً. وما يهم المقارن الذي يدرس تاريخ الموضوعات أن يعرف بخاصة كيف تحول «قول مطروق» إلى باعث، أو موضوع، وعما إذا كانت بقية البواعث والموضوعات ليست في نهاية المطاف إلا أقوالاً مطروقة اتسعت، وأن هناك أخرى لم ينته بها المطاف إلى هذا الحال.

النماذج الإنسانية

تخلق الحياة اليومية في حركتها الدائبة والمتقلبة والمتصارعة العديد من النماذج الإنسانية الخالدة، كالبحيل والمقامر والموسوس، يصعب الجزم بأصالتها أو بخضوعها للتأثير والتأثر. وهذه النماذج ذات سلطان على الوعي البشرى لأنها تمثل أفكارا ومعاني إنسانية مصورة حية نابضة فيمن يمثلها من أشخاص، وإذا كان أساس وجودها الفني يعتمد على الإقناع، فإن هذا الإقناع لا يتوفر لها إلا في الأدب الموضوعى، أى أدب المسرحيات والروايات ودونها أدب الملاحم، ومن ثم يمكن أن نعلل قلة النماذج الإنسانية في أدبنا العربى القديم، فهو لم يكن يحفل كثيرا بالأدب القصصى، ولم يعرف المسرحيات.

يقدم النموذج الإنسانى صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية، تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو بين مختلف الشخصيات، خلقها وطورها كتاب عباقرة فجاءت تنبض بالحياة والقوة، وأخذت طريقها إلى الخلود مثالا للكمال أو النقص. وفي تاريخ الآداب العالمية نماذج عديدة يمكن أن يصدق عليها هذا الوصف مثل: عطيل وهاملت عند شكسبير، وشخصية «هاربا جون» في مسرحية البخيل لموليير، أو طرطوف الدجال له أيضا، ودون جوان في مسرحية تيرسو دى مولينا، ودون كيخوته أو سانتشو في رواية ثرفاتيس التى تحمل اسم النموذج الأول، و«شهر زاد» كما عرفناها في «ألف ليلة وليلة»، ونماذج أخرى عديدة.

وثمة فرق بين النموذج الإنسانى كما عرضنا له وبين الشخصية النمطية التى تعرض بعدا إنسانيا واحدا تقف عنده وتتقمصه حتى لو ضرب بها المثل، فشخصيات حاتم الطائى في كرمه، وأشعب في تطفله، وقيس في أخباره الغرامية، ليست نماذج فنية ممثلة لصفات تؤلف فيها وحدة متسقة تصير بها خلقا فنيا مقنعا، وإنما تعرض أى منها جانبا إنسانيا محددا.

وهناك فارق بين النموذج والبطل، هو الفارق بين العام والذاتي، أو بين المطلق والمحدّد، أو بين القناع والحقيقة، فالنموذج شيء على حين أن البطل فرد، والأول إمكانية يمكن أن نلتقى بها في مرات عديدة بلانهاية، والثاني حقيقة وحيدة، وعظمته في هذا التفرد الذي يصنعه ويحدّده، والنموذج عابر، والبطل حقيقة ثابتة ومعروفة.

كثيراً ما يحمل النموذج طابع العصر الذي ولد فيه، فقد تساءل القرن الثامن عشر الأوروبي البرجوازي النزعة عن واجبات القاضي والمصلح والأب الفاضل، وتعلقت المدرسة الواقعية، بتأثير زولا، بالعامل وقدسته، واهتم الأدب المعاصر بالفنان ودوره في المجتمع، وحمل الأدب الثوري على الكهنة والرهبان والراهبات ورجال الدين بعامّة، وعلى السلطان وأصحاب السلطة، وبرز إلى الوجود في الأدب الحديث الكادح ورجل الأعمال والعالم والمخترع، واحتلت النماذج النسائية مكانها تحت الشمس، وأخذنا نقرأ عن الفتاة الساذجة، وعن العانس، ودخلت طبقات المجتمع الدنيا عالم الآداب العالمية، وظهر الطفيلي، والمومس التي تبدو أحياناً امرأة مثالية تضحي في سبيل عسيقها بالغالي والنفيس، كما نرى عند نجيب محفوظ في «الرص والكلاب»، أو تقوم بعملها رفقا بطفل رضيع، أو والد هرم عاجز.

وقد تمثل هذه النماذج أقواماً معينين مثل: صلف الإنجليزى وتقل دمه، وثرثرة الإيطالي وخفة روحه، ودعابة الفرنسي وأناقته، وتعالى الألماني وعنصريته، وسخرية المصري وفكاهته، وهى صور أدبية تقابل الرسوم الكاريكاتيرية فى عالم الرسم، وتبين نفسية الشعوب، ودورها فى تكثيف الحقيقة أو تحويرها أو إبعادها عن الواقع، ومدى ما يعترى هذه النماذج من تغيير وتبديل وابتكار.

يتخذ الكاتب نموذجاً من إنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو العواطف المختلفة، كانت قبل فى عالم التجريد أو متفرقة بين أشخاص عديدين، فيخلق منه بفته مثلاً حياً، أغنى نفسياً، وأجمل تصويراً، وأوضح معالم مما نرى فى الواقع، وطبيعى أن المقارن لا يحفل بهذه النماذج إلا إذا صارت عالمية، وتخطت حدود الأدب القومى، وهى فى حركتها تحتفظ ببعض الخصائص التى كانت لها، وتكتسب أخرى جديدة تبتعد بها عن موطنها الأول، وقد تكون هذه النماذج إنسانية

عامة، أو أسطورية، أو دينية، أو مأخوذة عن تقاليد وطنية، أو شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب.

● النماذج الإنسانية العامة:

وفيها ندرس كيف تصوّر الكتاب في الآداب المختلفة ممتلى بعض الطوائف الإنسانية أو الاجتماعية، والصفات المشتركة التي رأوها فيهم، وعلى هذا الأساس درس بعضهم نماذج الشعوب أو السلالات البشرية، أو المهن والوظائف، مثل الكاهن والأستاذ والطبيب والجندي والجلاد والطاغية وبائعة اللبن والفلاح والوصيفة والخادم والبغى والقواد. أو الطبقات الاجتماعية والمنازل الخلقية، مثل: الفارس، والعانس، أو المشوهون والمبتلون جسميا أو خلقيا كالأعمى والمقامر.

ومثل هذه الدراسات تعنى في الغالب مؤرخ العادات والأخلاق أكثر مما تعنى تاريخ الأدب، إلا أن بعضها يتيح المجال لتأريخ بعض التقاليد الأدبية المتصلة بها على نحو مفيد فقد صور كثيرون حياة الفلاح وأعماله، وتأثر بعضهم ببعض ورد بعضهم على بعض.

واختلف الرأى حول البغى، فرآها بعضهم ملاكا ساقطا واعتبرها آخرون آفة اجتماعية، ولاسيما بعد ظهور «غادة الكاميليا» تأليف ألاسكندر دوما الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥)، رواية ومسرحية، وتجاوز الحوار عنها الأدب الموضوعى إلى الشعر الغنائى، فدافع عنها ألفرد ميسيه، وأصبح ذلك خصيصة رومانسية سوف نجد صداها في شعرنا العربى الحديث، فدافع عنها من الشعراء فؤاد بليبل، ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت وغيرهم.

وبداهة لا أحد يبغى أن يدافع عن المهنة نفسها، أو أن يساند صاحبها في الإثم، وإنما هدف الواقفون جوارها إلى التنبيه على الدوافع التي تودى بالمرأة إلى السقوط في هذه الهاوية.

● النماذج الدينية:

وثمة نماذج يتخذها المؤلفون من الكتب المقدسة أو من التفاسير والشروح التي

ارتبطت بها، وغالبا ما يتصرف الكتاب أو الشعراء في بناء هذه النماذج، ويتعدون في رسم ملامحها عن مصادرها الأولى، مما يعرضهم أحيانا للالتهام بالهرطقة أو المروق عن الدين، فهم لا يقفون - مثلا - بشخصية المسيح عند النصوص التي وردت عنه في القرآن أو الأناجيل، ويرسمون صورة لموسى غير ما جاءت به التوراة، ويؤدى ذلك، قصدا أو عفوا، وبالتدرج دائما، إلى نقل الصورة من حقيقتها التاريخية إلى عالم الرمز، وهذا ما قام به دى فينى ولا ميني ورينان وبودلير، ويكثر هذا اللون من النماذج في العصور التي يضعف فيها الإيمان، وتعظم الجراءة على الكتب المقدسة.

وقد حظيت قصة يوسف وزليخا، كما وردت في القرآن أو التوراة، بعناية الأدباء في الأدبين الفارسي والتركي، بعد أن دخلتها زيادات كثيرة، وأصبحت من الموضوعات التي يطرقها الشعراء الرومانسيون في إيران وتركيا. وأول من نظمها شعرا شاعر من بلخ يدعى أبا المؤيد، وآخر من الأهواز اسمه البختيارى، ولكن منظومتيها ضاعتا، ثم جاء الشاعر الفارسي الكبير الفردوسى المتوفى حوالى عام ١٠١٢م فبلغ بها القمة فنا وتصويرا، وسار على خطاه شاعر فارسي آخر هو عبد الرحمن الجامى المتوفى عام ١٤٩٢م، و نظامى الهروى.

كانت منظومة الفردوسى موضع خلاف في رأى بن النقاد، فعلى حين يرى المستشرق الإنجليزى إتيه أنها جديرة بالإعجاب، يحط نقاد الفرس أنفسهم من قدرها، ويرون أن الفردوسى نظمها بعد أن غاض شبابه وذوى عنفوانه، وانحطم قلبه بسبب النكد الذى استولى عليه لنظمه الشاهنامة، وأنه صاغها في نفس الوزن والأسلوب اللذين صاغ فيهما ملحمته، وهما لا يصلحان لنظم القصص الرومانسية.

ومهما يكن من أمر، فقد تطورت القصة عند خلفاء الفردوسى فاكستت صبغة صوفية تبدو واضحة عند جامى، إذ أراد أن يعبر بها عن رأى الصوفية في الجلال، فهم يذهبون إلى أن تأمله، والوقوف أمامه، يقود المرء إلى الله ذى الجلال المطلق، ولهذا حين جاءت الأميرة المصرية إلى يوسف تتدله في حبه، وتبته لواعج غرامها، نصحتها بأن تتوجه إلى أصل الأشياء كلها إذا أرادت الخلود، لأن الجلال في الخلق كنزارة الورد لا يطول بقاءه، فترهبت الفتاة على الأثر، وزهدت في خير الدنيا.

واستغلت الآداب الأجنبية حكاية قابيل وهابيل، واتخذ كثير منها قابيل موضوعا له، بوصفه أول قاتل على سطح الأرض في عالمنا، واتخذ بعضهم رمزا للتمرد على الله، ورفض ما لا يعرف كنهه من مسائل الخير والشر والكون، وكان اللورد بايرون الشاعر الإنجليزي أقدم من اتخذ نموذجاً في مسرحيته «قابيل»، وعلى خطاه سار الشاعر الفرنسي البرناسى لى كونت دى ليل، والشاعر الرمزي بودلير.

وحظيت شخصية الشيطان باهتمام أكبر في العصر الحديث، وعلى يد الرومانسيين بخاصة، وفي مقدمة من اتخذها نموذجاً الشاعر الإنجليزي ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) في الفردوس المفقود، وجعل من الشيطان حامل آرائه، وصوّر من خلاله نزعته إلى الحرية والاستقلال، والاعتداد على الحجة، وقوة شخصية الفرد إزاء القوى التي تفوق قدرته.

وجاء بعده الرومانسيون فاتخذوا من الشيطان صورة المتمرّد الذي طرد قهراً من عالم الخير، فدفعه اليأس إلى إدمان الشر، وجعلوه مركباً لما يعتورهم من قلق وشك وبؤس وضيق بالدينا، فكان كذلك عند بايرون، وهيجو، ودى فيني، وكردوتشي، وملتقى به عند الأديب الروسي ليرمنتوف (١٨١٤ - ١٨٤١) في قصيدة درامية، ذات طابع غنائي، وأعطاه عنوان: «الشيطان»، وفيها تأثر بالإنجليزي بايرون، وبالفرنسي دى فيني، وسوف نلتقى بالشخصية نفسها عند الفرنسي أندريه جيد من الكتاب المعاصرين، وغير هؤلاء كثيرون.

ولم ينج الأدب العربي في مرحلة التأثير بالرومانسية من أصداء هذه المعالجة، فنجد العقاد في قصيدة طويلة عنوانها «ترجمة شيطان» يبت فيها خواطره الفلسفية وما يحتاج أعماقه من شك، وتقية جاء بالكثير منها على لسان شيطان، وهي تمثل مرحلة تمرد في حياته، كان وراءها المعاناة القاسية التي شهدتها الإنسانية جمعاء، ومصر بخاصة، خلال الحرب العالمية الأولى، وتحت قسوة احتلال إنجليزي غشوم، يحكم مصر حكماً مباشراً، ويستبيح في سبيل تحقيق غاياته كل الوسائل، مهما كانت ظالمة، وكان نصيب المفكرين من هذه المعاناة أشد وأقسى، معنوا وماديا، وتجلى ذلك واضحاً في المقدمة التي كتبها العقاد لهذه القصيدة، يقول:

« في هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء، لهوان الناس عليه، وتشابهه الصالحين والطلحين منهم عنده، فقبل الله منه هذه التوبة، وأدخله الجنة، وحفّه فيها بالخور العين والملائكة المقربين. غير أنه ما عثم أن سئم عيشة النعيم، وملّ العبادة والتسبيح، وتطلع إلى مقام الإلهية، لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه، فجهر بالعصيان في الجنة، ومسّخه الله حجرا، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى، فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها، وغيمة من دخانها».

لكن ما إن هدأت الحرب، واسترد المصريون ثقتهم في أنفسهم حتى رأى فيها العقاد غير ما رأى عند نظمها، وهم أن يسقطها من شعره، لكن كبرياءه فنانا، وهو أوضح ما في العقاد من صفات، حال دون أن يتنكر لها، وفرضت عليه الظروف أن يهون من أمرها، فجاء موقفه منها وسطا، اعتذر عنها ولم يسقطها، وظلت مكانها في الديوان:

« عدتُ إلى نفسي فقلت: ولماذا أحذفها، إن الضرر الذي أمنعه بحذفها أقل من الضرر الذي أنا مانعه بنشرها، وحسبها أنها لم تكن إلا طورا طبيعيا من أطوار فكرة وفرة معقولة من حياة قلب، فلم أرتض حذفها لأجل ذلك، وليعلم الذين تعرض لهم هذه الأطوار أنه ما من حالة يبلغ إليها التشك واليأس إلا ومن بعدها للاطمئنان سبيل».

وهناك أسطورة اليهودى التائه، ترمز إلى الواقع اليهودى، حيث حُكِمَ عليهم منذ ألفى عام أن يضربوا في الأرض دون أن يسبقوا أو يكون لهم وطن، وأساس الحكاية أن السيد المسيح كان يحمل الصليب على عاتقه، فأرهقه فداحة ثقله، فأراد أن يستريح أمام بيت اليهودى أهسرو، ولكن هذا طرده بعنف وعقابا له دعا عليه المسيح: «امض عبر الأرض تائها حتى أعود»، ومن يومها بدأ اليهودى الرحلة عبر أقطار الدنيا، لا يهدأ له حال ولا يستقر في مكان، مدفوعا بقوة خفية إلى سفر بلا انقطاع، دون أن يجد له مكانا يستريح فيه. وهذه الحكاية أصبحت أساسا

لأعمال أدبية كثيرة، مسرحية وروائية، فعالجها جوته الألماني، وأوجين سى الفرنسى، ووردزورث الإنجليزى وآخرين.

● النماذج الأسطورية:

وهى التى تأخذ مادتها من الأساطير القديمة حين يرحل الكاتب إلى التراث القديم، ويأخذ منه ما يتسع للتأويل، ويمكن أن يتحول إلى رمز فلسفى أو اجتماعى، وأكثر هذه الأساطير والخرافات يعود إلى عصور سحيقة، مما يوجد عند الشعوب فى حالاتها الأولى بخاصة، حين يكون أدبها شفويا وفى خطاه الأولى، وتشتمل على أشخاص أو حوادث أو أعمال فوق طاقة البشر، وفيها فكرة عامة تدور حول ظواهر طبيعية أو تاريخية.

لم يتفق العلماء على تعريف للأسطورة، فبعضهم يضعها فى مقابل الملاحم، لأن هذه تنقل أخبار الأبطال، وتلك تختص بحكايات الآلهة، وهى تفرقة غير دقيقة، لأن الهوة بين البطل والآلهة ليست مما يستحيل اجتيازه، إذ هناك من يجعل البطل ابنا للآلهة، وهناك من يؤله البطل، كما هو الحال مع بوذا وغيره.

وهناك من يتخذ الزمن مقياسا للترقية، فيرى أن الملحمة أو الرواية تحتل مساحة معينة من الزمن، على حين أن الأسطورة مجردة منه تماما. ولكن هذه صفة خارجية.

ويعرفها علماء الاجتماع الدينى بأنها موضع عقيدة، وأن جماعة من الناس كبيرة أو صغيرة، ارتضت مجموعة كاملة من التصورات الخاصة بالآلهة والعالم والعلاقات الإنسانية والأمور الخارقة للطبيعة، وتختلف هذه التصورات من جهة التفاصيل، ولكن أفكارها الرئيسية والعامة واحدة ونابتة بقدر كاف، وتتخذ الجماعة هذه التصورات عقيدة لها.

فالأساطير مجموعة من التصورات المعقدة التى يستطيع المرء أن يفرق فيها بين عدد محدد من الموضوعات العامة. وإذا أخذنا قصة الطوفان كما وردت فى التوراة، وكما هى سائدة عند الساميين، مثلا لذلك، نجدها تنطوى على الموضوعات الخمسة التالية:

- يريد الإله عقاب الإنسانية الضالة.
- يتلقى رجل صالح الأمر ببناء سفينة.
- ويضع فيها الحيوانات من كل نوع.
- ثم يطلق الحمامة.
- ويصل إلى قمة جبل.

غير أن هناك من يرى الأساطير مجرد أحكام صيبانية، وأسئلة ساذجة عن عجائب الطبيعة التي تحيط بالإنسان، وأنها مجرد شعر وهو، تطرّق إليها بعض الأوهام الشعبية والمعتقدات السحرية، وأنها وليدة الخيال الفنى في جوهرها، وأشدّ اتصالاً بحاسة الجمال الفنى منها بالدين أو المعتقدات^(١).

ومهما يكن الرأى فى تحديدها فهى عند الجميع تنشأ من محاولة تفسير الظواهر الطبيعية، ولكنها سرعان ما تتجاوز مجرد التفسير وتتجه صوب الشعر، وتلك هى قصص الأبطال، ثم تظهر مغامرات الآلهة، وهى الأساطير بمعناها الدقيق، وليست هذه إلا صورة مثالية لمغامرات البشر، تدع الخيال حراً طليقاً يمتد كيفما شاء، وفيها تجد عبقرية الشاعر مجالا وأى مجالاً، وللتقى فى هذا الجانب باللاحم بوصفها خيال شاعر أو مؤرخ أو فنان.

فالأساطير ظواهر اجتماعية قبل أن تكون أدبية، لأنها عامة، ولا جدال أن هناك فروقا جزئية بينها، ولكنها مع ذلك تراث مشترك بين عدد من الناس يكثر أو يقل، وثمة قصص توجد فى كل مكان مثل قصة الطوفان، وقد تنفصل الأسطورة عن بيئتها الاجتماعية وترحل إلى بيئات أخرى، مع الجنود وقوافل التجار والرقائق والمبشرين والرواد، وتحيا الأسطورة فى موطنها الجديد مستقلة عن تاريخها، لأن الشعوب الجديدة تسمها بطابعها الخاص، وتظل طوال عصر الرواية الشفوية عرضة للتغيير زيادة أو نقصا أو كليهما، فلما عرف الناس الكتابة ودونوها أصبحت أقدر على الاحتفاظ بشكلها، والبعد عن التغيير، إلا إذا كان لغاية مقصودة. وهى تأخذ دورتها من الأدنى إلى الأعلى، وتخضع فى رحلتها هذه للتحويل والتبديل، فإذا

(١) لمعرفة الأسطورة فى شىء من التفصيل، انظر كتابنا: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص ٨ وما بعدها، ط ٥.

دوّنت واستقرت بدأت تأخذ طريقها إلى أدنى من جديد، بعد أن يكون الكتاب والشعراء قد صنعوا منها شيئاً فنياً جديداً.

أهم ما يعنى به المقارن في دراسة الموضوعات التي من هذا اللون هو الاتجاه أو المصير الذي تنسبه التقاليد إلى هذه الشخصية الأسطورية، ويحيى وليد صفات الشخصية تارة، ومُقَدَّرًا عليها تارة أخرى، وكثيرون من العلماء درسوا التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير، بانتقالها من شاعر إلى شاعر. وتتيح لنا أمثال هذه الدراسات، وخاصة فيما يتصل بالمرسحة منها، أن تدرك الاختلاف بين عبقریات المؤلفين الخاصة، وآرائهم الأخلاقية والفنية، وأن نضع يدنا على تطور الذوق الذي يحيط بهم، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يعيشون فيه.

وحيث يتصل الأمر بذوق المبدع فمن من المفيد والرائع أن نتتبع خطى الأسطورة منذ أقدم صورة عرفت، دينية أو غير دينية، حتى آخر صورة انتهت إليها، في قصائد ومسرحيات كثيرة، لمؤلفين عديدين، لنلاحظ كيف فصلها كل منهم على نحو خاص، وكيف حوَّرها ومال بها إلى ما يلائم آراءه الخاصة أو أحلامه الشخصية، وإذا باللحن البدائي الأول يغتنى من عصر إلى عصر بأقوى أنغام الشعور الإنساني.

ولابد من اتصال بين الكتاب، أى أن يكون هناك تقليد أدبي حتى تظل هذه الدراسة تاريخية حقاً، ولقد كتب الدارسون في دراسة الموضوعات أشياء كثيرة وحسنة حتى أصبح هذا الباب من الأبواب التقليدية في دراسة الموضوعات، غير أن معظم هذه الدراسات ليس له شأن كبير في تاريخ الأدب، لأن جلّ هذه النماذج لم يكن موضع أدب رفيع، باستثناء أسطورة الشيطان فقد أصبحت في العصر الحديث رمزا.

ربما كانت شخصيات ألف ليلة وليلة من أكثر النماذج الأسطورية رواجاً، وهو من بين كتب قليلة تركت صداها وتأثيرها واضحاً في كل الآداب العالمية، وفي حجم الاستقبال الذي صادفته، والرواج الذي حظيت به، ولا يزال الناس يقرأونها في أوروبا، والناشرون يعنون بإعادة طبعها، أو اختصارها، أو اختيار نماذج منها،

وتفديها لأنماط مختلفة من القراء، نقافة وعمرًا، وقدّمت لكبار الكتاب والشعراء أكثر من نموذج إنساني.

إطار الرواية، في خطوطه العريضة، أن شهر زاد ابنة الوزير طلبت من أبيها أن يسمح لها بالزواج من ذلك السلطان الطاغية الغاضب المتغطرس شهريار، وكان قد قرر بعد أن خانت زوجته الأولى أن يتزوج واحدة كل ليلة، ليقتضى عليها في اليوم التالي، لأنه لم يعد يتق في النساء، ورأى في هذا الأسلوب خلاصه الوحيد من خيانتهم.

لكن شهرزاد لم تكن على شاكلة غيرها من النساء، فهي تعتمد كثيرا على درايتها وفطنتها، ومعرفتها الواسعة، فقد ألت بوضع شهريار النفسى أكثر من غيرها من النساء، فجاءته بمجموعة من القصص تشاغله بها كل ليلة، تسحره تارة وتدغدغ عواطفه أخرى، تريحه مرة وتدأوى لجراحه مرات، وتدرجيا تكسب ثقته، وتنمى في أعماقه الزهو برأيه، ولكنها تذكر إلى جانبها أقاصيص أخرى عن وفائهم وذكايتهم، وإخلاصهم، ولم تزعهج بالمواعظ المباشرة، وإنما أسعدته بالحكايات المستوقة، والنوادر الطريفة، وأنارت عنده ولعًا بهذا الفن لمدة ألف ليلة وليلة، أصبحت شهرزاد خلالها أمًا والملك أبًا، وهكذا تحرر شهريار من دمويته وطغيانه وساديته.

وتتضمن الرواية نماذج إنسانية كثيرة: على بابا والسندباد البحري، وعلاء الدين، وشهريار، ولكن شهرزاد هي النموذج الأوسع انتشارًا، فهي مطربة الكبار، وفاتنة الكتاب، والآخذة بعقول الأطفال، وكانت شاهد صدق على استقلال الفن ذاتيًا، ولم يحدث أن قدّم كتابا آخر غيرها اعترافا بروعة الفن وإمكاناته الكلية، ولقد استطاعت بالعاطفة والرقّة والفن أن تروض طاغية، يحرك الجيوش، ويملك على رعاياه حق الموت والحياة، وألزمته أن يستمع إلى روايتها كل ليلة.

لقد كان الفن وحده بديل الحياة!

كانت ألف ليلة وليلة موردا عذبا لكثير من الكتاب في عديد من اللغات، ووجدوا في شهرزاد صورة من يهتدى إلى الحقيقة ويهدى إليها عن طريق القلب

والعاطفة، لقد صنع منها محمود تيمور رواية، وصاغها توفيق الحكيم مسرحية، وكتب طه حسين «أحلام شهرزاد»، ومثله صنع سيد قطب وآخرون.

ونجد صدى هذا كله واضحا في مسرحية فاوست لجوته، فهي تقوم على التردد بين العقل والقلب، وتكاد هيلين بطلة المسرحية أن تكون صورة لشهرزاد، وعن طريقها يهتدى بطلها الشرير فاوست إلى الخير، فقضية العقل والقلب محور مسرحية فاوست وهي نفسها القضية التي تعالجها مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم. وفاوست شخصية أسطورية ألمانية لها أصل تاريخي، ولكن الأساطير الشعبية حاكت حوله كثيرا من الأقاصيص، ونسبت إليه السحر، وأن له صلة قري بالشياطين وقادرا على مخاطبة الموتى.

وربما كانت شخصية دون جوان من أعظم النماذج الغريبة التي حظيت بشهرة عالمية، فشرقت وغربت، ومثلت اتجاهات مختلفة من الطيش إلى البوهيمية، إلى القلق الميتافيزيقي، إلى الهجاء الاجتماعي، واختلف الباحثون في أصلها، فردها بعضهم إلى البرتغال، أو ألمانيا، أو إيطاليا، أو إسبانيا، وأقدم مسرحية تحدثت عنه للكاتب الإسباني تيرسودي مولينا، في مسرحيته «ساخر إسبيلية»، وسار وراءه صف طويل من الكتاب: مولير الفرنسي، وبايرون الإنجليزي، وجولدوني الإيطالي، وموزار الألماني، وآخرون كثيرون.

درس الباحثون أسطورة فاوست كثيرا، وبخاصة في القرن التاسع عشر، وفي ألمانيا، وكيف أصبح الدكتور فاوستوس الذي عاش فعلا بساكس في ألمانيا، في القرن السادس عشر، عيشة رجل يحترف السحر والشعوذة والدجل، ثم شخصية تمثل على المسرح الإنسان الذي باع روحه للشيطان، ثم أصبح بعد ذلك بطلا عند الكتاب والشعراء مارلو وجوته وجرابل ولينو. وأصبح عند الشاعر ميسيه «الملحد ذا اللحية البيضاء»، رمزا لإنسان العصر الرومانسي المتردد بين العلم واللذة، والذي فقد إيمان آبائه، ولم يستطع أن يشغل مكانه بأي إيمان جديد، واستغرق في التحليل حتى شك في كل شيء وفي نفسه، ودراسة كهذه يجب أن تشمل نموذج «ما نفرد» في ملحمة بايرون، «والكأس والشفاه» للشاعر ميسيه، و«أوتار القيثارة السبعة» لجورج صاند.

وكانت أسطورة دون جوان أيضا موضوعا لطائفة من الأبحاث الجيدة التي تمتاز بالغنى والدقة، على الأقل منذ أواخر القرن التاسع عشر، وصوّر لنا الدارسون كيف كان هذا الشاب الإشبيلي الفاسق، الجرىء حتى الوقاحة - وهو شخصية مشكوك في وجودها فعلا - موضوع الملهاة، التي كتبها تيرسو دي مولينا كما ألمحنا من قريب، ثم أصبح موضوعا محببا لكثير من الكتاب مسرحيين وروائيين، وكتبوا فيه أشياء شتى تحت هذا الاسم، أو وراء عناوين أخرى. ومن هنا ينبغي على المقارن ألا يقف عند المسرحيات التي حملت اسم البطل «دون جوان»، وإنما يجب أن يتجاوزها إلى تلك التي تمثل روح الدونجوانية في مختلف ألوانها، مهما كان عنوانها، أو اسم البطل أو بلده، وسوف نلتقى به في تياب مختلفة، وصور تبلغ حد التناقض أحيانا، فهو: مرتش جبان خثون، وفاجر داعر، يرتكب جريمة قتل ليشق طريقا، أو يسدّد ديننا، إلى عاشق مستهتر، أو حالم خيالي، أو مفتون بمثل أعلى مستحيل، وتارة يبحث عن ماس في بثر، وأخرى طالب لذة لا يشبع، وإن كان أكثر لطفا، وهو في الحاليتين مولع بالإغراء كوله بالامتلاك. غير أن هذه الصور جميعها متشابهة السحنة، تشي بالوراثة، وتومئ إلى ما بينها من قرابة.

وسير النموذج وما أصابه في رحلته إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وهولندا يستحق المتابعة، لأن كل طابع من الطوابع التي أشرنا إليها، وكل موقف من المواقف التي مرت به، إهمالا أو تقديرا حسب مزاج كل مؤلف، وحسب الجو العقلي والفكري لكل شعب، فهو عند مولير الفرنسي «خادع إشبيلية»، ولكنه أيضا العقل القوي، الذي يقدم الإحسان حبا في الإنسانية. وعند جولدوني الإيطالي مجرد داعر بلا مجد، وعند الإنجليزى بايرون وحيد اعتزل الناس يشجب نفاق المجتمع، ويطالب بحرية الحب، ويراه الشاعر عظيمًا مجهولا يثار للإنسانية، ويجب أن يرد إليه اعتباره. ولا يزال الناس إلى يومنا هذا ينظرون إليه رمزا، وإلى «الدونجوانية» على أنها مسلك روحي، يعجبون به حينًا ويضيقون به أحيانا وموضع نقاش دائما، ورغم تكرار الأسطورة فهي قصة فاتنة، يتوارد عليها كبار المؤلفين، ويغترفون من أفكارها، ويستلهمون المواقف فيها، سائرين في خطها الأخلاقي، أو متخذين وجهة أخرى معارضة، وعلى النقيض منها.

وينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن الاختصار على نموذج خرافي واحد، سواء كان دون جوان أم فاوست، يعرض الباحث لمخاطر كبيرة، قد تنتهي بالباحت إلى أن يقف عند تعداد التصورات المختلفة للنموذج، روائية أو شعرية أو مسرحية، فيصبح مضجرا بقدر ما يكون الاستقراء تاما، ومن الأفضل غالبا أن يهمل بعض الروايات لأنها خالية من الابتكار وأن يجمع حول نقطة مركزية كل الشخصيات المتقاربة في القلق أو الأمل. وربما كان من الأفضل أيضا أن يدرس الاتجاه، أى الدونجوانية نفسها، بدل أن يدرس النموذج دون جوان، وأن يكشف قمر الفرد تحت أقنعة متباينة، كقناع فاوست أو قابيل، وحينئذ يربح تاريخ الفكر والتاريخ الأدبي على السواء، لأن النموذج ليس هو الموضوع.

● النماذج التاريخية:

لكل شعب من الشعوب تراث قصصى مصدره التاريخ، تتداوله ألسنة الرواة، وتعمل فيه القوى الشعبية المبدعة عملها، وتمضى به بعيدا في عالم الخيال المجنح أو المتواضع، ثم يتولى الكتاب المهتمين به جمع ذلك الشتات المنشور، والزيادة عليه والتحوير فيه، ويتضخم ذلك التراث، وينتقل من قوم إلى قوم آخرين، ويصهر هؤلاء ما اقتبسوه أو نقلوه في بوتقة عاداتهم وتقاليدهم، ويتكون من ذلك كله أدب قصصى يملكه الشعب كله، وإليه ينسب، ويدور عادة حول شخصيات فذة، تتسم بصفات البطولة، أو تجمع الكثير منها، وحين يتجاوز العظيم التاريخ واقعا إلى عالم الخرافة، ويتلقاه الأدب، يمكن أن يتحول إلى شخصية أدبية تختلف عن الواقع التاريخي في جانب كبير على الأقل. والمثل البارز لهذا الملكة ماري استوارت (١٥٤٢ - ١٥٨٧)، فقد كانت طائسة ومعذبة، ثم أعدمت، وحوّلها كُتب أدب غزير، ولكن كتاب المسرحيات المأسوية ألحوا على عذابها بقدر أنسى الناس طيبتها وقسوتها.

ومنذ أن مات نابليون اكتسى مصيره في نظر الكثيرين من الكتاب لونا حماسيا، ومعنى إلهيا، أو شيطانيا، وقرأ من كتبوا عنه يعرفون جيدا ما صارت إليه خرافة نابليون في فرنسا بعد موته، وهناك من تتبع مصير هذه الخرافة حتى في الشعر

الإيطالي، وسواء أكان نابليون مستبدا أم نائرا فينبغي ألا ندهش من ذلك، لأن التبسيط والتجميل والتناقض لا يحول دون التركيز على الشخصية في جانبها الواقعي، لأن الكاتب هنا لا يملك بإزاء النموذج التاريخي الحرية الكاملة التي يملكها إزاء النموذج الأسطوري، كما هو الحال مع فاوست، والذي يعتبر وجوده كله أدبيا تقريبا، فاسم الشخصية التاريخية لا يصلح أن يكون عنوانا لأي موضوع، أو أن يذهب به المبدعون بعيدا عن واقعه، وليس بوسع إنسان منلا أن يصنع من نابليون جباناً أو غيباً، مهما تكن الأمزجة التي تختلف على سيرته، وتتفاوت في تمتل تاريخه، لأن الواقع التاريخي يقاوم التطرف في الأهواء الأدبية، ومن هنا فإن استخدام النموذج التاريخي فيه شيء من الارتباط بالواقع، وصدى لما كانت عليه الشخصية يوما في حياتها.

وربما كان عنتره (ت حوالى ٦١٥م) أوضح مثل في الأدب العربي للنموذج الإنساني المستمد من التاريخ، فهو ابن أمة حبشية تدعى زيبية، سبها آل شداد، ووقع عليها أحدهم فأنجبها هذا الغلام، وتختلف الروايات حول الذى وطىء الأمة من آل شداد، أو بمعنى آخر حول أب الغلام، ويراه معظمهم عمرو بن شداد، واتفق الرواة على أن عنتره عمر طويلا، وبلغ من العمر أرذله، وطبقا للتقاليد العربية الجاهلية لم يعترف به أبوه ابنا له، وإنما عده واحدا من العبيد، غير أن عنتره محاً عن نفسه عار مولده بما أظهر من شجاعة في القتال، فاعترف به أبوه، وألحقه بنسبه، وارتفع عن طبقة العبيد، وأصبح حرا عربيا.

يقول أبو الفرج الاصفهاني في كتابه الأغاني: إن السبب المباشر الذى دفع أبا عنتره إلى ادعائه هو أن بعض أحياء العرب أغاروا على بنى عبس فأصابوا منهم، واستاقوا إبلاتهم، فتتبعهم العبسيون ولحقوهم فقاتلوا عما معهم - وعنتره يومئذ فيهم - فقال له أبوه: كر، فقال: العبد لا يحسن الكر وإنما يحسن الحلاب والصر، فقال أبوه: كر وأنت حر، فكر عنتره وهو يقول:

أنا الهجينُ عنتره كل امرئ يحمي حره

وفانل يومئذ قتالا حسنا فادّعاه بعد ذلك، وألحقه بنسبه، وقتل عنتره فيا بعد

شيخا تجاوز الثمانين من عمره، في الغارة على بنى نبهان من طيء بعد أن صار أشهر أبطال العرب.

وما إن مات عنتره حتى أخذت الأساطير تنسج من حوله، وتضعه في صورة تجعل منه المتل الأعلى للفارس الكامل، والشاعر الفذ، والعاشق العف، وضخمت الأساطير عنتره الحقيقي فجعلت سواده حالكا، وناقديه أشد غلظة، وأصبح البطل المظفر عكاز الضعيف العاجز، وسيف المظلوم البانر، والطموح يبذل كل شيء في سبيل المجد، وغدا حبه لعبلة أشد، وهون في وجهه كل العقبات، وتزايدت أمامه الصعاب التي نحول دون وصلها، فالأعداء أقوى بأسا، وأبو عبلة أشد مناعة، والمعارك لا تحصى، وهو لها بلا قياس، وحاجة عبس إلى فارسها أسد إلحاحا، وبطشه أشد وقعا، وأبعد أنرا، وهكذا اقتحم عنتره عالم الأسطورة على حصانه الأجر، تغمره هالة من العفة والإباء والعدل والنصرة، ويتبعه شيبوب ذلك الأخ الأمين، الحكيم الذي يهديه سواء السبيل، وهرع لنصرته عند كل ملمة، وهو حاضر عند كل ضيق، ويشبهه جولد تسيهر في دراسه عن عنتره بسانشو بانتشا رفيق دون كيخوته في رواية ثرفانتيس الخالدة.

ومع الزمن تضخمت الأسطورة، ونشأ في الأدب العربي، وفي مجال الخلق والفضيلة ما يسمى بالعنترية، وانتشرت في جميع أرجاء العالم العربي على اختلاف بيئاته الاجتماعية وظروفه السياسية، مما تطلب أن يعمد الرواة إلى التغيير والتبديل والصقل والحذف والزيادة في مادتها وشكلها الخارجي، دون أن يؤثر شيء من ذلك في هيكلها، ومع ذلك يمكن أن نميز بين رواياتها ثلاثة اتجاهات، اختص كل منها بإقليم وحمل اسمه، فكانت: السيرة الحجازية، والسيرة الشامية، والسيرة العراقية.

شغلت السيرة الحجازية، حين طبع الكتاب للمرة الأولى في مطبعة بولاق في القاهرة عام ١٢٨٣ هـ = ١٨٦٦ م، اثنين وثلاثين جزءا منها، ثم توالى طبعاتها. وبعد ذلك بأعوام ثلاثة ظهرت طبعة السيرة الشامية في بيروت، تشغل أربعة وخمسين ومئة كتاب في ستة مجلدات، وتوالى طبعاتها، أما السيرة العراقية فلما تطبع حتى الآن.

ومع سنوات التلاقى بين الحضارتين العربية والأوربية في عصرنا الحديث، بسبب الحروب أو الاستعمار أو الرحلات أو التبشير أو البعثات أو الاستشراق، بدأ الأدب الشعبى العربى يحتل مكانة مرموقة من عناية الأوربيين، دراسة وترجمة، فقام المستشرق الإنجليزى تاريك هاملتون بترجمة السيرة الشامية إلى اللغة الإنجليزية، ابتداء من عام ١٨٢٠، فى أسلوب عذب، ولكنه لم يترجم منها غير أربعة مجلدات تمثل ثلث العمل فحسب. كما ترجم المستشرق هامر برجشتال معظم أجزاء السيرة الشامية إلى اللغة الفرنسية عام ١٨٣٨، وأتبع ذلك بدراسة مركزة لسيرة عنتره، واعتبرها نموذجا لقصص الحب والفروسية عند العرب، ونشره فى المجلة الآسيوية عام ١٨٣٨، وهو يرى أن سيرة عنتره أكثر أهمية من ألف ليلة وليلة، ولا تزال حكاياتها تتردد حتى اليوم فى مضارب البدو، وتجمعات العامة فى القرى والمدن، فى الجزيرة العربية ومصر، وعن أهميتها فى الأدب العالمى يقول:

«بدون معرفة أدب الفروسية العربى لا يمكن فهم هذا النوع فى الأدب الأوربي، لأن ذلك أصل لهذا، فهو الذى أنبت روح الفروسية فى العصور الوسطى، وجعل منها شجرة مخضرة، وهاجر روح الفروسية وجوهرها فى كل الحكايات الرومانسية مع العرب إلى إسبانيا، ومن هناك إلى أوربا».

وقد عرف الشاعر الفرنسى الذائع الصيت ألفونس دى لامرتين سيرة عنتره إبان رحلته إلى الشرق، وخصها بفصل فى كتابه «رحلة الشرق»، ودفعه إعجابه بتلك الرواية البطولية إلى الكتابة عنها فى مجلة الحضارة عام ١٨٥٤، تحت عنوان «عنتره أو الحضارة الرعوية»، ثم أعاد نشر المقال منفصلا بعد ذلك بعشر سنوات.

وبعيدا عن نص الأسطورة وجدت سيرة عنتره شاعرا من يعنى بها بين الأوربيين فكتب عنه المستشرق الفرنسى كوسين دى برسيغال فصلا فى كتابه «تاريخ العرب قبل الإسلام» عام ١٨٣٦، وعنه نشر بيرون Perron بالإنجليزية مقالين فى المجلة الآسيوية، أحدهما عام ١٨٤٠ والثانى عام ١٨٥٠. وكتب دوفيه موجزا لسيرته نشره فى باريس عام ١٨٧٨، وعنه يقول: «نما عنتره فى مجتمع يعير أهمية بالغة للأنساب، ولم يستطع خلال طفولته أن يتخلص من ثلاث نقاط سوداء:

أنه أسود، وولد غير شرعى، وعبد»، واعتبر سيرة عنتره أول عمل أدبى كلاسى اهتم بالتفرقة العنصرية.

وقد لاحظ المستشرق الإنجليزى كلوستون فى عام ١٨٨١ أن «من المحتمل جدا أن عنتره كان النموذج الذى احتذته روايات الفروسية التى شاعت فى أوربا خلال العصر الوسيط. ويضيف مواطنه بلوفى فى عام ١٩٠٣: إن «سيرة عنتره هى الأكثر أهمية بين الأصول المشرقية التى استخدمت قاعدة لرواياتنا المسيحية فى العصور الوسطى».

أما الذى دفع به إلى رحاب الأدب الغربى الحديث فهو شكرى غانم (١٨٦١ - ١٩٣٢)، فقد صاغ سيرة عنتره فى شكل مأساة شعرية باللغة الفرنسية، وقامت بتمثيلها فرقة مسرح أوديون فى باريس عام ١٩١٠، ولقيت رواجاً كبيراً، وقام الموسيقى جبريل ديبون بتلحين بعض أجزائها التى دخلت فى عداد مقطوعات الأوبرا فى باريس.

وغنى عن البيان أن هذه الترجمات لم تكن حرفية، وكان إعجاب أوربا الرومانسية بقصة الحب فى السيرة أقوى من إعجابها بقصة الصراع، ومن ثم اختار معظمهم ترجمة القسم الأول الذى يحكى غرام عنتره بعبلة، والجهود التى بذلها للفوز بها، وقنعوا بها دليلاً على بطولته، ومن الواضح أيضاً أنهم لم يلتزموا النص، فحذفوا وأضافوا ما يتلاءم مع الذوق الأوروبى، واختاروا لما كتبوه أسماء جديدة.

وإلى جانب عنتره هناك نماذج عربية أخرى دخلت عالم الأساطير، مثل جميل بثينة، ومجنون ليلى، وهذه تركت فى الأدب الفارسى أثراً بارزاً، وابتعدت فيه عن ميدان الحب والغزل العذرى، وارتقت قمة التصوف والرمزية.

وفى الأدب العالمى حظيت شخصية كليوباترة بمكانة فريدة، ودخلت عالم الأدب شخصية تختلف عما هى عليه فى التاريخ، فقد جعلت منها الرواية الشعبية، والأعمال الأدبية من بعد، ممثلة للقوة وسحر الإغراء، والخدعة، والإغراق فى الملذات، والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس، وبراعة الحيلة، ومنذ القرن السادس عشر أصبحت موضوعاً يستثمره كتاب المسرح فى الأدب الإنجليزى والفرنسى والألمانى والإيطالى والعربى أخيراً.

وكان السيد الأنديلى مصدرا لمسرحيات عديدة فى الأدبين الإسبانى والفرنسى.
ويمكن أن نضيف إلى هذه الوجوه التاريخية شخصيات أخرى أمثال شارلمان
وجان دارك، وكلها شخصيات تاريخية تحولت إلى أسطورية، وأعمل فيها الأدباء
خيالهم تغييرا وتحويرا، وجعلوا منها نموذجا، وحدثنا عنهم التاريخ يقينا، وجاء
الشعراء فأضفوا عليهم حلا مختلفة، مثل نابليون، ومدام رولان، وبسبارك، وليس
ثمة شك فى أن جمال عبد الناصر سوف ينضم إلى القائمة مع الزمن.

تعصير الأدب

● نحو مصطلح جديد:

تعصير الأدب أى تقسيمه إلى عصور، والكلمة لا ترد في معاجمنا القديمة بهذا المعنى، وإنما فيها «العصر» بمعنى الدهر، وجمعه «عصور»، ولم يرد الفعل «عَصَرَ» بمعنى قسم الدهر إلى مراحل، ولكن المجمع اللغوى في القاهرة أورد في معجمه الوسيط استخدام العصر بمعنى «الزمن بسبب إلى ملك أو دولة، أو إلى تطورات طبيعية أو اجتماعية. فيقال: عصر الدولة العباسية، وعصر هارون الرشيد، والعصر الحجري، وعصر البخار والكهرباء، وعصر الذرة. ويقال في التاريخ: العصر القديم، والعصر المتوسط، والعصر الحديث، وفي الجيولوجيا: العصر الفحمي، والعصر الطباشيري».

وسكت المجمع، والمعجم بالتالى، عن الفعل الذى يدل على القيام بهذا العمل، ورأيت أن من الممكن أن نستخدم الفعل «عَصَرَ» للدلالة على ذلك، ومصدره قياسا التعصير، وحتى لا يشتبه معنى الفعل هنا بمعنى أن العمل الأدبى أخذ طابعا عصريا، فقد آثرت أن استخدم لهذا المعنى الثانى الفعل حَدَّثَ، ومصدره التحديث، أى جعله، أو كتبه، أو نشره فى صورة حديثة.

وبالمعنى الثانى سوف أمضى فى دراسة عصور الأدب المختلفة، حدودها، وألوانها، وطرانقها، وأين تبدأ وأين تنتهى.

● التصنيف والتنظيم:

فى تاريخ الأدب، والفن بعامه، يلحظ الباحث وجود صفات مشتركة بين مجموعة كثيرة العدد أو قليلة، من الفنانين والكتاب والشعراء وهو تشابه يعود إلى أن أفراد المجموعة اتخذوا من إبداع روح مجدد نموذجاً لهم، ساروا على طريقه، واحتذوا نهجه. وأحيانا يخضع التوافق الجمالى لظروف تاريخية متشابهة، تعرّض لها جيل معين،

أو عصر محدّد، لأن الاتصال المباشر بين أشخاص مبدعين يعيشون في مدينة واحدة، ويستظلون نظاما واحدا، وينهلون من نبع نقافي واحد، يؤدي إلى تقارب في نتائجهم، ويطلق على هؤلاء اسم جماعة أو مدرسة دون أن يعنى هذا أن بينهم روابط مدرسية أو معهدية، وقد يمتد بهم الزمن، أو تتعدّد الأجيال، أو يتركون على الأدب والحياة الثقافية بصمات واضحة قوية، فنسمى فترة حياتهم عصرا.

وأول ما يصطدم به الباحث في هذا المجال أن أى تصنيف يمسّ في الحقيقة أصالة العمل الفني وتميّزه، ولكن التاريخ، مادنا نكتبه، ليس إلا محاولة تجميع وتنظيم وترتيب وتفسير. والتاريخ لهذا الشيء أو ذاك، للفرد أو الجماعة، للفن أو العلم، يقوم على رسم خطوط التطور ومراحله، ليظهر كما يقول شوبنهاور: «إن الأشياء هي دائما نفسها، وإنما تجيء في كل لحظة بطريقة أخرى فحسب». ولا شيء أصدق في تاريخ الأدب من هذه المقولة، فالأدب في الحقيقة نفس الشيء، يقال في كل لحظة بطريقة مختلفة، ورغبة في التقاط هذه الطرق المختلفة يتأرجح تاريخ الأدب بين محاولة تصنيفه جماليا، أو فلسفيا، أو فكريا، وبين النصير التاريخي^(١).

فالأدب، نشاطا إنسانيا خالصا، وإبداعا متنوع القيمة، يقع ضرورة في نطاق من الزمن، غير أن الأعمال الأدبية لا تأخذ مكانها من حركة سيره بطريقة شاذة، أو فجائية، ولا يظهر الأدباء على سطحه عمالقة منعزلين، أو أفرادا متباعدين، ومن هنا يستجيب المؤرخون ودارسو الأدب منطقيا للضرورات النقدية، والتربوية الخالصة أحيانا، التي تدفع بهم إلى إقامة حدود فاصلة، وتقسيات موضحة، ومناورات هادية في عالم الأدب الرحيب.

محاولات النصير ضرورية إذن، وبخاصة في أدبنا العربي، حيث يرحل زمانا عبر مسافات بعيدة الغور، تشغل أكثر من ألف وخمسة مئة عام، ويمتد مكانا عبر مساحات مترامية الأطراف، تغطى نصف المعمور تقريبا على أيامنا هذه، من أواسط آسيا شرقا إلى أمريكا غربا، ومن أواسط أفريقيا جنوبا إلى أواسط أوروبا شمالا، ورغم كل الصعوبات التي تعترض الباحث، وهي كثيرة ومعقدة، صعبة الحل أحيانا،

(١) د. الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، ص ٣١.

وعسيرة أحيانا أخرى، أقوم بهذه المحاولة، وأزعم أنها الأولى التي تستشف طريقها في الأدب العربي. أقول ذلك لا عجباً ولا زهواً، وهما خصلتان من أبغض الأشياء إلى قلبي، وإنما لأعتذر سلفاً عما قد يشوبها من زلل أو قصور، وهما من صفات كل محاولة رائدة، ذلك أننا وقفنا عندما ألقى به إلينا المستشرقون في نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن، على حين أن الأوربيين، فيما يتصل بأدبهم، يخوضون القضية بعنف وقوة واستمرار، وتشعبت أراؤهم وتباينت، ولا يزال الأمر بين يدي الدارسين هناك، يقلبون النظر فيه، ويتناولونه بالدرس والنقد، والزيادة والنقص والتطوير، والحياة الأدبية تفيد من أمثال هذا التهارش، نماءً وحيوية وحركة.

● فكرة التعصير:

بدأت فكرة تقسيم مجرى الحوادث في العالم بعامة إلى عصور متعاقبة، لكل منها جوهره ومرماه، عند علماء الفلك والتنجيم أولاً، ثم ارتبطت بالأديان الشرقية القديمة، فالزمن والد ومولود معا، كما أنه مولود قد وُلد له، ويؤثر في كل شيء يحدث، وهكذا أصبح تعاقب الدورات والدهور جزءاً من أى شكل متقدم من هذه الديانات.

وأخذت الفكرة طريقها إلى التواترة، كما يبدو، من تفسير النبي دنيال لرؤيا نبوخذ نصر ملك بابل، وحلمه بالوحوش الكبيرة الأربعة التي خرجت من البحر، وتواكبت هذه مع فكرة إمبراطوريات العالم الأربع، التي كان الفيلسوف والمنجم والفلكي الإسكندري بطليموس، وعاش في القرن الثاني الميلادي، يقسم التاريخ إليها، وهي: الآشورية البابلية، والفارسية الميديّة، والإغريقية المقدونية، والرومانية.

وقد أدرك سان أغسطين، ٣٥٤ - ٤٣٠ م، ما يمكن أن يؤدي إليه القول بالدورية في التاريخ من خطر على العقيدة المسيحية القائلة بتجسيد المسيح، لأنها تعني إمكانية أن يتكرر هذا، فنأدى بأن المسيح مات مرة واحدة، وإلى الأبد، فداء لخطايا البشر، وأن الزمن يمتد في خط طولي بين بداية ونهاية، وبينها وقع أعظم حادث فردي، هو تجسّد المسيح، ويجب أن ينسب إليه التاريخ الإنساني بأسره، وقسم أغسطين تاريخ العالم إلى عصور ستة، تماثل الأيام الستة التي خلق الله فيها العالم،

ولكنه لم يأخذ برأى الألفين الذين قدّروا كلاً من هذه العصور بألف سنة، بل جعل مجراها ممثلاً لمراحل عمر الإنسان الفرد، من الطفولة إلى الشيخوخة^(٢).

وفي القرن الرابع الميلادي تمكنت الكنيسة من التوفيق بين فكرة التاريخ بمعناه الدنيوي ومعناه الوارد في التوراة والإنجيل، وهكذا سيطرت فكرة الإمبراطوريات العالمية الأربع دون منازع، وظلت تعتبر الخطة الأساسية لتقسيم التاريخ حتى القرن السادس عشر الميلادي.

وتعتقد مشكلة تقسيم التاريخ الأدبي إلى عصور أدبية، وتصبح أكثر حدة حين ننظر إلى صلاحية المعيار أو المقياس الذي نتخذه أساساً للتصنيف ومشروعيته، وكانت هذه القضية نفسها محور الدراسات التي دارت في المؤتمر العالمي الثاني لتاريخ الأدب والذي عُقد في امستردام عاصمة هولندا عام ١٩٣٥، وخصص كل جلساته لهذه المشكلة، وجعل موضوعه الرئيسي «العصور في تاريخ الأدب منذ عصر النهضة».

وقد حاول ألبير تيبوديه من جانبه، في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الفرنسي منذ عام ١٧٨٩ حتى أيامنا» أن يقدم ثلاثة نماذج ممكنة لمحاولة التصنيف في غابة الأدب المتشابكة، مستلهاً التقسيم الثلاثي الذي قدمه بوسويه في خطبته الشهيرة عن التاريخ العالمي، عام ١٦٨١م، فقسمها إلى:

● عصور أدبية، وربما كان من الأوفق أن نقول إلى أحداث أدبية، وهو التقسيم الذي طبقه الناقد الفرنسي برونيتير، مثل عصر «لاستريه»، وهي رواية رعوية من تأليف دورفيه، ١٦٠٧ - ١٦٢٨، أو مسرحية «المتفيقات المضحكات» لمولير، أو كتاب عبقرية المسيح لشاتوبريان، وهو نفس التقسيم الذي طبقه سيمون في تاريخه للآداب المعاصرة معتمداً على الحركات الأدبية.

● إلى تصنيف نموذجي قياسي، يقوم على قواعد محدّدة، كما هو الحال في تواريخ تين، أو نيسار.

(٢) بيريل سبالى، المؤرخون في العصور الوسطى، ترجمة د. قاسم عبده قاسم، ط ١، ص ٣٩ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

● إمبراطوريات أو حركات، أو أجواء، مثل: العصر الوسيط المسيحي أو عصر النهضة، أو عصر الإنسيين، أو الكلاسية، وحاول تيبوديه أن يقسمه إلى أجيال، فدرسه تحت عناوين: جيل ١٨٢٠ و ١٨٥٠ و ١٨٨٥.

وقريبا من هذا كان تحديد برونتيير نفسه في كتابه «موجز تاريخ الأدب الفرنسي»، وصدر عام ١٨٩٨، فقد أحل التقسيم إلى عصور أدبية مكان التقسيم حسب القرون الذى كان المؤرخون يسيرون عليه، ورأى أن هذه العصور يجب أن تؤرخ على أساس ما يمكن أن نسميه أحداثا أدبية، مثل ظهور «رسائل من الأقاليم» لباسكال، وظهرت ١٦٥٦ - ١٦٥٧ م، أو عبقرية المسيح لشاتوبريان.

وثمة صعوبة أخرى تعرض لنا: إن تحديد العصور على أساس الأحداث الأدبية الخالصة لا يسير دائما في خطوط متوازية في أديين أو أكثر، إلا إذا أخذنا مسألة التأثيرات في الحسبان، لأنها تتطلب وجود فاصل زمنى بين الظاهرتين، فالكلاسية الإنجليزية تأتى بعد الفرنسية في معناها الدقيق، والعصر الألماني المعروف بعصر جوته ليس له مقابل في الفرنسية، وفيه بلغ الأدب الألماني قمته، على حين أنه لم يترك أى صدى حقيقى في الجانب الآخر من نهر الراين، أى في فرنسا. وعصر النهضة في الأدب العربى بدأ في مصر في آخر القرن الماضى، على حين أنه لم يطرق أبواب العراق إلا بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد الحرب العالمية الثانية في الجزيرة العربية، ولم تعرفه شعوب المغرب العربى إلا بعد استقلالها في الستينيات وما بعدها.

ومع ذلك، لا يمكن أن نهمل المعايير السياسية كلية، وإنما ندعو إلى معايير أخرى مستمدة من الآداب نفسها، وقد نجد من الأوفق أحيانا أن نستخدم بعض الوقائع السياسية لأنه لا يمكن تجاوزها، ولأنها تمثل خطأ فاصلا في شتى مجالات الحياة، والأدب من بينها، أو ذات مدى عالمى، كالمعاهدات التى وضعت حدًا لنهاية الحرب العالمية الأولى أو الثانية، فكلاهما كانت خاتمة عصر مضطرب، وفيهما أعيد توزيع خريطة العالم، وكان لهما أنعكاسهما على الأدب العالمى كله تقريبا، أو كحرب فلسطين عام ١٩٤٨، أو ثورة يولية المصرية عام ١٩٥٢، أو هزيمة يونية ١٩٦٧، إذ ترك كل منها أبعادا عميقة في عالم الأدب العربى، عند المبدعين والمتلقين على السواء.

ونحن أيضا لا نستطيع الاستغناء عن أسماء الحقبة التاريخية لأنها أصبحت مترعة بمعان ذات ثقل كبير، رغم أن أية محاولات لأثبات صوابها أدت إلى عكس ما تسعى إليه. ويرى معظم النقاد، من حيث المبدأ، أن أى نوع من التقسيم له عيوبه، وله ضروراته والحاجة إليه، أو على الأقل فائدته وجدواه، ولا مناص من المحافظة عليه، وبخاصة العصور الثلاثة الكبرى، مهما بدا فيها من خلل أو قصور ويحاولون التغلب على عيوبها بواحدة من طرق ثلاث:

* تحريك الحدود وفق مقاييس يرونها أكثر دقة ومنطقا.

* أو يضعون بينها مسافة عريضة من أرض محايدة.

* أو يضيقون نطاقها بتقسيمها إلى وحدات أصغر.

وقد عدل هانز شبانجنبرج في مقاله «عصور التاريخ» عن التقسيم القديم، واتخذ مكانه تقسيما ينهض على ما يحدث بين القوى المختلفة من صدامات كبرى فاصلة، وحدود أية فترة، فيما يرى، تكمن في الأزمات والصراعات التي تهدد المصير، ولبس في ازدهار الثقافات، كحركة الإصلاح الديني في أوروبا، أو رحلات الكشف والارتياح، لأن مثل هذه الظواهر في الحقيقة إنما تسجل في الواقع قمم الفترات لا حدودها.

● العصور:

أصبح التقسيم إلى العصور عملا تقليديا، على نحو تجريبي، ولو أن التحليل أظهر فقدان المقياس السليم الذى يقوم عليه، فكثيرا ما يحدث الخلط بين التاريخ العام والتاريخ الأدبي، والتردد بين التاريخ الجماعي والتاريخ الفردي، ذلك أن مفهوم كلمة عصر مائع وعائم، فهو يشير أحيانا إلى التقويم الزمني، وأحيانا إلى الأحداث التاريخية الشهيرة، وحتى إلى الرجال الذين عاشوا تلك العصور، ونفهم منه أحيانا العصور التي صنعت الشعراء، وأحيانا أخرى الشعراء الذين صنعوا تلك العصور.

ومثل هذا التقسيم يسبب مشكلة: عويصة للتأريخ الأدبي، إذ يلزمه تطبيق

مقياس إذا لم يكن ثابتاً فهو مضطرب وفوضى، ومع ثباته نفتقد المرونة الضرورية التي تتطلبها المجموعات المختلفة، والتي تفرض نفسها بالطبيعة، أحياناً على المؤرخ وعلى المقياس نفسه.

ومن جانب آخر، إذا نظرنا إلى العصور الأدبية من حيث محتواها وجدنا أنها تخضع لقواعد ليست تاريخية، كوحدة الأسلوب والأجيال والمبادئ، أكثر مما تستجيب لمقياس موحد من التعصير التاريخي، وحين نسقط المحتوى من اعتبارنا تصبح العصور فارغة، وتعسفية، وغير مناسبة للحدث الأدبي. واختلاف المقياس الذي يحددون به امتداد العصور دليل واضح على اختلاف المبادئ.

في الأدب الألماني مثلاً نجد شيرر يقسمه إلى أطوار، ويجعل امتداد كل طور ست مئة عام، على حين يقسم ماير القرن التاسع عشر إلى عشرة أقسام، كل قسم منها عشر سنوات، وهناك من يحدد العصور أحياناً طبقاً للأجيال المختلفة من الكتاب، وسنعرض لمفهوم الجيل فيما بعد. وآخرون يحددونها طبقاً لأهمية تاريخ الأحداث غير الأدبية، مثل عام ١٧٩٨، أي قيام الثورة الفرنسية، أو عام ١٩١٤ أي قيام الحرب العالمية الأولى، أو عام ١٩٣٩ وهو العام الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية. وفي العالم العربي الحديث تمثل تواريخ مثل يولية: ١٩٥٢، ويونية ١٩٦٧، وأكتوبر ١٩٧٣، لحظات حاسمة في حياة أمتنا العربية.

وأخيراً، هناك طائفة تلجأ إلى تواريخ بسيطة جداً، ومريحة للغاية، ولكنها تعسفية تماماً، مثل: القرن الخامس الهجري، أو القرن التاسع عشر الميلادي، وغيرها. ومثل هذا التحديد بالقرون المتسعة له مشاكله الخاصة به. مثلاً: أين نضع الكتاب الذين يوجدون على ظهر حصان بين قرنين، وقد حل تاريخ الأدب العربي مشكلة مشابهة لهذا في إحدى مراحلها، وهم أولئك الشعراء الذين عاصروا الجاهلية والإسلام، وقالوا شعراً فيها، فاختار لهم عنواناً مستقلاً وسماهم «المخضرمين». ويضربون لهذه المشكلة مثلاً في الأدب الفرنسي بالشاعر مالميرب، ١٥٥٥ - ١٦٢٨، والكتاب أوبنييه ١٥٥٢ - ١٦٣٠، وهما متقاربان في العمر، ومع ذلك فأولهما يدرس في القرن السادس عشر، على حين يدرسون الثاني في القرن السابع عشر.

إذن ليس ثمة تطابق دقيق بين الشكل والمحتوى، والحق أن التعصير بالقرون لا يعنى دائما أننا نبدأ مع بداية القرن، وننتهى مع آخر يوم فيه، ويقول العلامة الإسباني مينينديث إى بلايو إن القرن التاسع عشر، فيما يتصل بالأدب الإسباني، يبدأ عام ١٨٣٤، وهو العام الذى فقدت فيه إسبانيا نهائيا مستعمراتها في أمريكا اللاتينية. وكتب لانسون أعظم مؤرخ للأدب الفرنسى عام ١٨٩٦ يقول: إن القرن التاسع عشر قد انتهى، وأى عمل سوف يظهر بعد هذا العام سوف ينتمى إلى عصر جديد. ومع ذلك فإن القرن العشرين لم يبدأ لحظة انتهاء القرن التاسع عشر، وإنما بدأ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، أو إن شئت عام ١٩١٨، وهناك من يرون أنه بالكاد بدأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، يوم الانتصار على النازية عام ١٩٤٥.

يقول سيزارس: «الحق أن العصور وأنواع التعصير ليست تقسيما لشيء موجود، وإنما أشكال لتحقيق شيء لا يوجد واقعا خارج نفسه، وتنميته»، فهى ليست شيئا مطلقا، ولكنها أيضا ليست افتعالا خالصا، إذ أنها تستجيب لمعايير وصلاحيات تاريخية أو سياسية خالصة، ولو أن تاريخ الأدب يرنو إلى أن تكون أدبية فحسب. ومهما يكن، فإن أى تقسيم على أساس العصور يحمل فى داخله جرثومة تناقض لا يمكن حله، ذلك أن العصور يجب أن تنهض على خطط تعتمد عليها وتعطيها معنى، وهذه الخطط نفسها لا يمكن أن نستخلصها ونوصل إليها إلا عبر العصور المختلفة.

وعلى الرغم من التنوع والاختلاف، والتطرف أحيانا، فى تحديد مساحة أى بحث أدبي، فثمة مقياسان رئيسيان يعرضان لمنهج التصنيف فى تاريخ الأدب، وحتى فى تاريخ الفن:

● التقسيم اعتمادا على الزمن والأحداث، وهو الذى يرتبط بالتاريخ على نحو ما، فهناك فى الأدب العربى: العصر الجاهلى، والإسلامى، والأموى، والعباسى، والفاطمى، والأيوبي، والمملوكى، والحديث. وفى أوروبا العصور: القديمة والوسطى والنهضة والتنوير والحديث.

● وفي مواجهة التقسيم التاريخي يجيء آخر يعتمد على النوع الأدبي: الملحمة، والشعر الغنائي، والمسرح، والمقامة، والرواية. وفي الفن: المعمار، والرسم، والنحت. هذا فيما يتصل بالتقسيم الرئيسي والعام، وفي نطاق كل تقسيم يمضى الباحث من الكل إلى الجزء، ومن المجموع إلى الفرد، ويستخدم قواعد أخرى من التصنيف الذى يميز بين المواد التى يواجهها، فالذين يعتمدون على العصور التاريخية يمشون أفقيا، ويدرسون الذين يلتقون بهم فى العصر الذى عكفوا عليه يبحثونه. والذين اختاروا الأنواع يلجأون إلى التصنيف الرأسى، فهم يغوصون وراء النوع الذى يدرسونه فى أعماق التاريخ، بحثا عن جذوره، ويتتبعون تطوره، دون أن تعنيهم الأنواع الأخرى فى عصرهم، أو بعده أو قبله، إلا بمقدار ما تلقى من الضوء على بحثهم الأساسى، فقد يتأثر كاتب فى نوع معين بكاتب فى نوع آخر على نحو واضح لا يمكن تجاوزه أو إنكاره، وليس من الضروري أن يكون التأثير إيجابيا فقد يكون عكسيا.

ومن الواضح أن الرغبة الآن فى استخدام الطريقة الرأسية والمناهج التى تعين عليها أكثر من استخدام المنهج الأفقى، وهو اندفاع يستجيب على التأكيد للتوهج الذى ناله الأدب المقارن فيما بين الحربين العالميتين وبعد الحرب العالمية الأخيرة، ولو أنه علما لم يحقق كل الأمل فيه، وما أمّله الطامحون من ورائه فى مطلع هذا القرن وفى منتصفه، لأسباب لا دخل لمناهجه بالطبع فيها.

وأخيرا فمن الواضح أن أى تاريخ أدبى ليس إلا بداية مقياس خاص بالأدب، وطريقة أكثر راحة وفعالية لإثارة رأى الناقد، ووسيلة تسمح لنا أكثر من غيرها بتوضيح المعنى الأساسى الذى يجمعه المؤلف فى تعاقب الأعمال الأدبية، ومن ثمّ فرغم أن كل المناهج المطبقة هجين إلا أن كل تاريخ أدبى يمثل بحثا متميزا، وتقاس روعة التواريخ الأدبية الكبرى بما تمثله من وحدة فى الفكر، وروعة فى العرض، ومفاجآت مثيرة. وهذا ما يجعل لكل من تاريخ تين للأدب الإنجليزى، ولانسون للأدب الفرنسى، وأحمد حسن الزيات للأدب العربى، وتكنور للأدب الإسباني، مذاقا خاصا ونكهة ذاتية وفارقا واضحا. ولقد وقف نيسار عند «الثابت والجوهري والخالد فى الفكر الفرنسى» وغاص برونتيير وراء الإرث، وماذا أخذ كل نوع مما

سبق وماذا أضاف، ووقع كازمين على حقيقة الروح الإنجليزي، وحدّد مورتون «سن الرشد في الأدب الأمريكي».

● تحديد العصر ومشكلاته:

تترتب على دراسة العصور الأدبية مشكلات كثيرة ومتنوعة، لا ترتبط فقط بتحليل ما في العصر الواحد، والوقوف على بنائه، وإنما في تناسله وظروفه التاريخية، وتفككه وتلاشييه، وغيرها من قضايا. وفي ضوء نظرنا هذه يمكن القول أن وصف العصر يتضمّن هذه الجوانب:

● دراسة ملامح الأسلوب الأدبي الذي كان سائدا، وتطوّره، والمبادئ الجمالية والنقدية التي قام عليها واستهداها.

● تحديد المصطلح الذي يُعنونه وتأريخه.

● علاقة النشاطات الأدبية مع بقية النشاطات الأخرى، حيث تبرز وحدة العصر كمظهر عام للحياة الإنسانية، وتتبع العلاقات بين مختلف الآداب القومية في نطاق العصر نفسه.

● الأسباب التي أدت إلى نشأة مجموعة النماذج الخاصة بالعصر، ثم عجلت باختفائها، وقد تكون هذه الأسباب داخلية، أي أدبية خالصة، وقد تكون خارجية، أي اجتماعية وثقافية.

● تحليل الأعمال الفردية في علاقتها بمجموعة القواعد السائدة، والبرهنة على مدى ثمنيلها لها، ونصيب هذه القواعد من القدم والجدة، أو من الموروث والمكتسب، وتحليل ما يتضمنه العمل الأدبي، لبيان صورتها فيه، وفي ملامحه الجمالية الأسلوبية، وليس في الظروف التي أحاطت بمولده، من المؤلف والمناخ والجنس واللحظة وغيرها.

● تحليل الأشكال والأنواع الأدبية في نطاق العصر، مع توضيح الإضافات التي جاءت مع القواعد الجديدة، أو اختلفت معها، والتي ليست من طبيعة تلك الأنواع في نموها.

● وصف العصر في إنجازاته وإخفاقاته، ونجاحه وفشله، ليكون ذلك إطاراً لتنمية الأدب أدباً.

وتصبح مشكلة تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور أكثر تعقيداً وحدة حين ننظر إلى صلاحية المعيار الذي نتخذه أساساً للتصنيف ومدى مشروعيته، وكانت هذه القضية محور الدراسات التي تمت في المؤتمر الثاني لتاريخ الأدب، وانعقد في امستردام عام ١٩٣٥، وأشرنا إليه من قبل.

أبسط هذه التقسيمات اللجوء إلى القرن كوحدة عددية خالصة، ولكن مثل هذا التحديد ليست له أية قيمة نقدية، لأن القرن وحدة تاريخية دقيقة لها نهاية وبداية محدّدة بدقة، غير أن هذه لا تعني بالضرورة بداية مولد حركة فنية أو قيامها، أو انتهائها وموتها، أو ظهور شكل أدبي أو تلاشيها، أو شيوع أفكار جمالية أو غيبتها. كما أن هذه الوحدة التاريخية تتسع زمنياً لألوان من النشاطات الإنسانية المتنوعة، فالحديث عن الأدب العربي في القرن الخامس الهجري، أو النثر في القرن الثالث منه، على أساس وحدة زمنية، يعني أن تضع تحت عنوان مشترك أعمالاً وتجارب أدبية بالغة التنوع والتنافر.

ومثل التقسيم إلى قرون في عدم الثبات والانتظام تصنيف العصور الأدبية تبعاً للأحداث السياسية أو الاجتماعية، مثل: الشعر الأموي، أو الأدب العباسي، أو الأدب الفرنسي في ظل لويس الرابع عشر، أو الأدب الإنجليزي في عصر الملكة فيكتوريا، وغير ذلك كثير، مما يجعل تاريخ الأدب إقطاعاً في ضيعة التاريخ بعامة، أو التاريخ السياسي، أو التاريخ الاجتماعي، وهو إقطاع استمر زمنياً طويلاً، ولا يزال قائماً حتى يومنا، ويقوم على فهم زائف للظاهرة الأدبية، إذ يراها نوعاً إضافياً للعوامل السياسية والاجتماعية، أي عنصراً ينقصه الاستقلال الذاتي، وتنمية خاصة به. وإضافة إلى هذا فإن قيام الممالك والأحداث السياسية، مثلها في ذلك مثل القرون الزمنية، لا تحدّد آلياً سقوط القيم الأدبية أو ازدهارها، حتى يمكن استخدامها حدوداً في تقسيم الأدب إلى عصور، رغم أن هذا لا يعني عدم الاعتراف بالعلاقة الجدلية العميقة بين الظروف الاجتماعية والسياسية وتأثيرها على

الظاهرة الأدبية، وبخاصة دور التغييرات الاجتماعية الواضح في تطور الأبنية الأدبية.

ثمة صعاب كبرى تواجهنا ونحن نعصر الأدب، وعلينا أن نجد لها حلا، ويمكن إيجاز وجهات النظر هذه في تصوّرين أساسيين للقضية: تصوّر خالص يعتبر مفهوم العصر مجرد بطاقة، أو عنوانا لغويا، لأي فراغ زمني في الدراسة، لغايات وصفية وخالية من أى محتوى حقيقى، وتصور آخر ميتافيزيقى يرى العصور كائنات وراء التاريخ، وطبيعتها يجب أن تعرف حدسا.

والموقف الأول، وهو التصوّرى، مرتاب ومتشكك، يضغط التاريخ الأدبى إلى كومة من الوقائع المحددة المنعزلة، التى لا يمكن اختصارها، وتفتقد أى معنى، ويتجاهل للسبب نفسه جانبا جوهريا من النشاط الأدبى، وهو وجود أبنية نوعية من الممكن، طبقا لوجهات نظر كثيرة، أن تجعل العمل فرديا. ويعبر بول فاليرى عن هذا التردد فيقول: من المستحيل أن نفكر بجدية في كلمات مثل كلاسية أو رومانسية أو إنسية أو واقعية، فلا أحد يقتل العطش، أو ينتشى، بعناوين الزجاجات. ويرى أن المشكلة يجب أن تعرض على نحو مختلف، إذ المهم ألا يكون العنوان قد وضع اعتباطا، وأن يكون متصلا بمحتوى الزجاجة، ومن ثم يصبح العنوان مشروعا وله ما يبرره.

ولا يستحق رأى فاليرى أن نقف عنده طويلا أو نناقشه، لأن البون بين عناوين الزجاجات وتحديد العصور الأدبية شاسع، وإدراك الخداع في القياس والتشابه واضح، ومع ذلك فإن تردد الاتجاه التصورى للعصور الأدبية مفهوم حين نأخذ في الاعتبار التجاوزات الفاضحة في استخدام ألفاظ الكلاسية والرومانسية والواقعية وغيرها. وعندما يتحدث عدد من النقاد، وبينهم بعض الكبار المهمين، عن الحركة الرومانسية التى أدخلها سان بابلو في الفكر الإغريقى، أو عن البناء الرومانسى في الأوديسة، أو عن الواقعية في الشعر الجاهلى، أو عندما يؤكدون أن الرومانسية وُلدت «في الجنة» وأن الحية كانت كانت أول رومانسى، فمن حق باحث متزن مثل لوفيجوى أن يقول: «إن كلمة رومانسى أصبحت تعنى أشياء

كثيرة، حتى أن استخدامها وحدها لم يعد يعنى شيئا، ولم تعد تحقق وظيفة لغوية محدّدة».

أما التصرّو الميتافيزيقي للعصور الأدبية، كالدفاع عن وجود رومانسية وكلاسية داخلية، فيمكن القول به فقط إذا ألغينا جوهريا تاريخ الإنسان، حتى لو عرض لكلاسية أو رومانسية محدّدة، كتنوّع تاريخي لوحدة أساسية غير زمنية، «وفكرة أن كل حدث تاريخي ذاتي، كما يؤكد هيدجر، يعنى تنوّع الأحداث الأكثر عمومية وطرزا... تمثل عائقا حاسما دون الدخول إلى التاريخ الحقيقي». فالعصور الأدبية لا تسبق الأعمال المحدّدة والذاتية، كعنصر ذاتي لا نهائي، ولكن أيضا لا يمكن حصرها تحت عناوين أرسلت اعتباطا.

من الضروري إذن أن نختار آراء أدبية لتأسيس العصور الأدبية والدفاع عنها، وأن نتجنب إقحام ما يخل بنظامها من الجداول والتصنيفات المستعارة من السياسة أو الاجتماع أو الدين أو غيرها. وأن تكون نقطة الانطلاق إليها من واقع التاريخ الأدبي نفسه، مذاهب وتجارب، وأعمالا أدبية، حتى لا نقع في التصرّوية أو الميتافيزيقية التي انتقدناها فيما سبق.

لقد حدّد ولك العصر الأدبي بأنه «فترة من الزمن، تغلب عليها مجموعة من القواعد، والنماذج، والاختناعات الأدبية، ويمكن لنا أن نتابع بدايتها، وامتدادها، وتنوعها، وكماها، وتلاشيها». وهو تحديد، كما نرى، يقوم على أن العصر «طبقة تاريخية»، أو «فكرة منظّمة»، ويستبعد الاتجاه التصرّوي والميتافيزيقي، لأن ملامح كل عصر متأصلة في الواقع الأدبي نفسه، وهي لا تنفصل عن حركة التاريخ». ويضيف ولك: وبمساعدة هذه الفكرة المنظمة، لهذه الخطوة، «نفسر حركة التاريخ، وهذه الخطوة من الأفكار نجدها في التدرج نفسه».

وهكذا قام مبدأ تقسيم عصور التاريخ الأدبي دون أن يختلط بأي نوع آخر من التصنيف الأدبي نفسه، نفسيا أو فلسفيا، لأن الخطط التصنيفية تتجاهل تاريخية القيم الأدبية.

فلنركز اهتمامنا في التحديد الذي اقترحه ولك. إنه يرى أن العصر يتحدد

بـ «مجموعة من القواعد والنماذج والاقتناعات الأدبية»، أى يضم العناصر المنظمة ولا يكتفى بعنصر واحد فقط. فالرومانسية مثلا تتمثل في كوكبة من الملامح، مثل غلبة الأنا، ومفهوم الخيال الخالق، واللاعقلية، والتشاؤم، والرغبة في الهروب وغيرها، وليس بواحد فقط من هذه الملامح. وكل عنصر من العناصر المكوّنة للجمال الرومانسى يمكن أن يكون قد وُجد فيما سبق بمفرده، أو مندمجا مع مجموعة من القيم الجمالية الأخرى، دون أن يتطلب هذا وجود رومانسية في القرن السادس عشر أو السابع عشر، أو في الشعر العذرى العربى، أو عند امرئ القيس من شعراء الجاهلية. ولا يجب أن ننسى أن الرومانسية سادت في فترة محدودة من الزمن فحسب، عندما أثمرت مجموعة محدّدة من القيم. وألا ننسى أيضا أن عنصرا ما، حين نعتبره تجريديا، يأخذ معانى متعدّدة حين يندمج في سياقات مختلفة.

يمكن القول أن المنظور البنيوى ضرورى لفهم طبيعة العصور الأدبية بدقة، لأن هذه تقوم على «مساحة زمنية مكانية، يحكمها نظام محدّد من الرموز ينمى كل إمكانات المعنى ويستنفدها». ويكوّن «جوا الكُل فيه ثابت»، ولكن بعيدا عنه «لا نرى شيئا أزيد»، ومن ثم فالحديث عن رومانسية أوربيد، أو عنتره، أو شكسبير، أو غيرهم من السابقين على عصر الرومانسية، يعوزه الإحساس بالتاريخ والنقد الرهيف، حتى لو أضفنا إلى لفظ الرومانسية تعبيراً مثل «ما قبل...»، أو شيئا شبيهاً به.

نفهم من تحديد ذلك بوضوح أن مفهوم العصر الأدبى لا يتفق بالضرورة مع التقسيم التاريخى مجردا، لأن كل عصر يتحدد بغلبة قيم معينة، لا بالحياة المطلقة أو الوحيدة، وهو تحديد يسمح بتعايش أساليب متنوعة في الوقت نفسه، وفي مساحة جغرافية بعينها، على النقيض مما يفكر فيه الذين تسيطر عليهم فلسفة هيجيل في فهم التاريخ، فهم يحصرون كل المظاهر الفنية لعصر من العصور في سيد واحد، وأن العصر لا يتميز بالتجانس الأدبى وإنما بغلبة أسلوب بعينه.

ولا يزال أمامنا ونحن نتحدث عن العصر الأدبى قضية أخرى بالغة الأهمية، وهى أن العصور لا تنهض على حدود فاصلة تماما، ولا تتميز على نحو حاسم، مثل كتل الأحجار متراسة ومتجاورة، وإنما تتخللها مناطق غامضة، متراكبة ومتداخلة،

ومجموعة من التقاليد لا تموت فجاءة في عام بعينه أو في شهر محدد، كما لا تتكون أيضا فجاءة أو بغتة، أو دفعة واحدة. وفي مثل هذا المجال فإن إيقاع الزمن يعمل جدليا حتما في كل عصر، وفي التركيب الثقافي والفني الخاص بالعصر، يدفع إرث الماضي إلى التلاشي، ويشكل بطريقة حاسمة وجه المستقبل. وأى عصر أدبي جديد يتكون بطيئا، وينمو معقدا، وترسب فيه بدرجات مختلفة عناصر من العصر السابق، فقد تخلفت في الرومانسية بقايا من الكلاسيكية الجديدة، وفي الواقعية أشلاء من الرومانسية، واستخدام التواريخ الدقيقة لتحديد بداية عصر ونهايته مثل المعالم التي تفصل بين أرضين متصلتين، ليست لها قيمة نقدية، وكل ما يمكن أن نفيده منها مجرد إشارة تومئ إلى اللحظة التي تمثل ظهور عصر بخاصة.

وعرض الناقد الفرنسي برونيتير للعصور الأدبية وفحواها وتقسيمها، وكرّر القول في أكثر من مناسبة، بأن أى تقسيم لعصور الأدب لابد أن ينطلق من تاريخ نشر الأعمال الهامة:

«من الحق أن نقول إن العصور الأدبية لا يجب أن تؤرخ إلا بما يمكن أن ندعوه حدثا تاريخيا، مثل ظهور «رسائل من الأقاليم»، أو نشر عبقرية المسيح.. وليس ذلك لأنه يتفق مع الواقع فحسب، وإنما أيضا لأن الوسيلة الوحيدة الموجودة التي تتيح لنا كتابة تاريخ الأدب أن تستمر هذه الحركات، وأن تواصل الحياة سيرها، والتي بدونها، فيما أرى، لا يوجد تاريخ».

غير أن نظرية برونيتير لا تسمح بتعصير الأدب على قواعد صالحة في المجالين القومي والعالمي، لأن صدى الأعمال المختلفة يتباين من عصر إلى آخر، كما أن الأعمال لا تتساوى دائما مع النجاح الذي حققته على نحو ما يظن الناقد الفرنسي، وإنما يختلف هذا في كل حالة عن الأخرى، ويتغير باستمرار، ويتوقف على الصدفة في كثير من الأحوال.

مثلا، أية حقبة تبدأ منذ عام ١٨٥٧م، وهو التاريخ الذي نشر فيه بودلير، أول شاعر رمزي، ديوانه «زهور الشر»، وفلوبير روايته «مدام بوفاري» وفيه يسخر من الرومانسية بكل قوة، عارضا الواقع بكل قسوته، ومع هذا فالمانيا تراه رومانسيا ورمزيا وواقعا.

يمكن أن نتقبل المنهج الذى طبقه أرثر سيمونز فى كتابه عن الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى، فقد درس المؤلفين الذين ولدوا قبل عام ١٨٠٠ فحسب، والذين توفوا منهم بعده، فحصر عصره فى اصطلاح مريخ، وكل ما فعله أنه قسّم الأعمال واختار الموضوعات. وهذه الطريقة، رغم أنها موضع نقاش كبير، تقوم على خطة عملية، تأخذ الأعمال المدروسة فى الاعتبار، وتحترم التقسيم التاريخى فى الوقت نفسه، حين يفرض هذا حدودا تاريخية دقيقة لموضوع ما، مثل من عام ١٧٠٠ إلى ١٧٥٠، وليس لها من سبب يبررها غير الضرورات العملية التى تفرض نفسها.

واحترام سير التواريخ مطلوب ما فى ذلك شك، وبخاصة فى الدراسات الأدبية المتصلة بالسير، حيث الاتجاه فيها يشبه النظام العشري الذى أفرده جون ديوى لتنظيم المكتبات، ولكن هذه التقسيمات إلى عصور لا صلة لها بالتأريخ الأدبى كما يفهم منه، رغم أن أغلب مؤرخى الأدب يتبعونها، ويقىمونها على أسس عمادها التغييرات السياسية، ومن هنا يتم فهم الأدب فى نطاق التورات السياسية أو الاجتماعية ومحدّدا بها، وفى هذه الحالة فإن الذى يخطط لتقسيم العصور ويصنعها هم المؤرخون السياسيون والاجتماعيون، ثم ييجىء مؤرخو الأدب فيقبلون تقسيماتهم وعصورهم، ويسيرونها عليها.

لقد أسف ولىك، وبحق، من أننا حين نقسّم الأدب إلى عصور فى المجال القومى أو العالمى نأخذ فى الاعتبار أشياء لا صلة لها بالأدب، ومع ذلك يسلم بأنه فى عالمنا المعاصر لا يمكن أن نسقط هذا الواقع من اعتبارنا، وعبر عن أمله فى أن يتمخض المستقبل القريب عن قواعد منبثقة من الأدب نفسه.

ولكن الأمل شىء والواقع شىء آخر، فهازلنا مضطرين حتى الآن للبحث عن مصطلح عام يسمح باحتواء الظواهر المتعددة التى تظهر فى الآداب القومية، وعرضنا لها من قبل، وتدخل تحت ما يمكن أن نسميه أدب الحذلقة، وظهرت فى إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وألمانيا والأدب العربى، ورغم صعوبة الأمر علينا أن نحاول، على الأقل، اكتشاف طريق وسط يجعل من الممكن تحديد عصر أدبى ليلبى حاجات بحث معين.

بقى أن نشير إلى أن المجال الأدبى لا يتسع لدراسة فترة ما قبل تاريخ

الإنسانية، ولو أنها مع تقدم الكشف العلمية أصبحت موضع نظر من يدرسون تاريخ الثقافة أو الآثار أو تطوّر الإنسان. وأن تقسيم التاريخ إلى عصور أسهل في مجال الفن عنه في تاريخ الأدب، على نحو ما حدث في الفن الإغريقي فقد أمكن تقسيمه حسب الاتجاهات الفنية إلى العصر الهندسى والقديم والكلاسى والهلينى، على حين أن النتائج التى انتهت إليها الباحثون من مؤرخى الفترة نفسها في مجال الأدب تقسيمه إلى عصور الملاحم والشعر الغنائى والمسرح ليست إلا مجرد حل ملائم لمشكلة قائمة لا نملك إزاء دراستها وثائق مادية حاسمة.

● تقسيم العصر إلى وحدات:

من الملامح الرئيسية لأى عصر إمكانية تقسيمه إلى وحدات أصغر، إلى حقب أو حركات أو مدارس أو اتجاهات أو تيارات، وهى إمكانية محدودة جدا في العصرين القديم والوسيط، وتصبح أكثر صعوبة منذ مطلع العصر الحديث، وتزداد تعقيدا كلما اقتربنا من الحاضر.

نفهم من حركة محاولة عفوية تقوم بها «مجموعة من الشباب الغض» لهم الأفكار نفسها، ويفرضون في الفن مفهوما جديدا بالنسبة إلى عصرهم، حتى لو كانت خطوة إلى الوراء، كما في حركات الإحياء، والكلاسية الجديدة، وعادة لا تستمر جيلا كاملا، ولسبب أو لآخر عليها أن تكافح ضد حركة أخرى مناهضة، ونظام قواعدها ينتمى إلى الجيل التالى، وهكذا تتوالى الحركات مكوّنة حقبة. وعندما تفقد حركة ما قوّتها، ويحدث لها هذا عادة في أعوامها الأخيرة، تخلفها موجة جديدة، أو تتلقى هى نفسها دفعة جديدة، بأن تأخذ بوجهات نظر أخرى، أو تطبق فنونا أخرى كما في حالة السريالية.

تختلف الحركة عن المدرسة في أن ممثلى الأولى لهم عادة نفس العمر تقريبا، وإذن فالعلاقة بين أفرادها ليست علاقة بين أستاذ وطالب، وبالتالى ليس لها طابع تسلّطى. ولها رئيسها أو رؤساؤها، ولكن ينقصها الوجه، لأن الرؤساء يرتبطون بمنهجها، ويعملون على تنميته، ولكن شأنهم في ذلك شأن بقية المكافحين، على حين أن كلمة أستاذ لها عادة قوة القانون الملزم. وأيضا فإن مصطلح المدرسة يعنى

امتداداً زمنياً أكبر، لأن التلاميذ يمثلون بعامة جيلاً جديداً، وتتمثل رسالتهم في إشاعة تعاليم الأستاذ.

وتختلف الحركة عن الندوة حيث يلتقى الأدباء والفنانون دورياً، حول مائدة في مقهى، لتبادل الانطباعات، دون أن تجمعهم بالضرورة وحدة فنية، أو يهدفون إلى تكوينها، ولا يوجد بينهم اهتمام مشترك، وإن كانوا يعملون متعاونين ليحققوا نجاحاً أكبر، وشهرة أعظم. وتختلف الندوة عن الصالون، وتنظمه عادة سيدة من علية القوم، أو من الطبقة البرجوازية، أو التي تطمح أن تكون كذلك، تتميز بالقلق الفكرى والثقافى، ولكنها لا تستهدف بدءاً غايات فنية، وإن جاءت هذه عرضاً خلال المناقشات، وأما يغلب عليه عادة الاهتمام بالقضايا السياسية والفكرية والاجتماعية.

وخلال القرن التاسع عشر، حتى العقد السابع منه على الأقل، كانت الحركات الأدبية التى يمكن أن يطلق عليها اسم محدّد قليلة، وأهمها الرمزية والسريالية، ونشأت الواقعية بطريقة موازية فى الأدب والرسم، وكان معرض الفنان جوستاف كوربيه الذى أطلق عليه اسم الواقعية هو الذى وضع الحركة على بداية الطريق. أما التعبيرية والانطباعية فقد صنعت فى الفنون عصراً دون شك. وحين نطلق على حركة أدبية اسماً أو مصطلحاً مأخوذاً من فرع آخر من فروع الفن، فلا بد أن يتم هذا بحذر شديد لحظة النقد، وبخاصة إذا أحدث ظاهرة جمالية مهمة. والمثل الواضح لهذا مصطلح «الباروك»، فقد بدأ خاصاً بطراز معين من المعمار والزخرفة ثم انتقل إلى الأدب، ولكن النتائج التى أحدثها فى الفن أكثر أهمية وتمثيلاً مما هى عليه فى الأدب. ذلك أن لغة الفن، وبخاصة الموسيقى، أكثر عالمية من الأدب، وليست فى حاجة إلى أن تترجم إلى لغات أجنبية، ومن المنطقى إذن أن نفسح مجالاً أولياً لتاريخ الفن فيما يتصل بخلق المصطلحات لتحديد مختلف العصور.

● المدرسة:

كان علماء الفلسفة أول من استخدم مصطلح مدرسة بمعنى جماعة من الفلاسفة أو المفكرين، تقول بمذهب مشترك، وتنتمى إلى مكان معين، وتخضع لرئيس

أو رؤساء متلاحقين، على نحو ما كانت عليه المدارس الفلسفية اليونانية كالمسائية والرواقية.

ويطلق أيضا على جماعة من الباحثين تعتنق مذهبا معينا، أو تأخذ على الأقل بقدر من الآراء المشتركة بين أصحابها كمدرستي البصرة والكوفة في النحو.

وعندما تجيء الكلمة وصفا للفلسفة نعى بها الفلسفة التي سادت في المدارس والجامعات في القرون الوسطى، منذ القرن العاشر وامتدت إلى القرن السادس عشر، واعتمدت بوجه خاص على أرسطو، وحاولت التوفيق بين فلسفته والتعاليم الدينية، وعوّلت على منطقة وقياسه في استدلالاتها، وأشهر ممثليها توماس الأكويني في القرن الثالث عشر، ولهذا تنسب إليه أحيانا.

وقد يوصف بها العالم نفسه، وحينئذ تعنى أنه يأخذ بمنهج القرون الوسطى وآرائها، ولو كان من أبناء القرن العشرين، ولا يخفى ما بهذا المعنى من الزرابة به.

ومن الفلسفة انتقل المصطلح إلى تاريخ الأدب، وأصبح يطلق على جماعة من الأدباء تربط بينهم فكرة مشتركة، يتقاربون ذوقا، ويجمعون على مثل أعلى في الفن، ويناضلون من أجل قضية مشتركة، ويتخذون موقفا فكريا واحدا من مشكلات عصرهم، ويتعاونون فيما بينهم ضد أشكال الفن الساقط، وإيقاظ الجمهور المتلقى، ومعارضة الانحراف في الفن، تحت أشكاله المتنوعة، والحصول على ثقة الناشرين، وتوجيه الكتاب نحو بعض الموضوعات، واقتراحها على آخرين، وصدهم عن بعض الأشكال الأخرى، وتهيئة اتصال الشباب بالنيوخ، وتلاقى الطلاب مع الأستاذ، واختلاف الشادين إلى مجالس الكبار.

وتتكون المدرسة من خلال الشهرة التي تأخذها ندوة أدبية معينة، أو عن طريق العلاقات والروابط الشخصية أو الأدبية الخالصة بين الكتاب، أو بينهم وبين الفنانين والموسيقين أحيانا، أو من خلال الإعلان عن خطة عمل واضحة، تأخذ شكل بيان يحدد المعالم والسمات، أو الالتفاف حول رئيس واضح الشخصية، مهيب الرأي، واسع الثقافة.

وتأخذ المدرسة الأدبية أشكالا متنوعة تأخذ كل منها اسما، تبعا لتوفر الشروط

السابقة فيها، أو بعضها، فقد تكون جماعة أدبية، أو صالونا اجتماعيا، أو هيئة علمية، أو حلقة في مقهى، أو ندوة في صحيفة، أو تجمعاً في بيت، وتتميز المدرسة بين كل هذه الجماعات أنها أضبط نظاماً، وأكثر إحكاماً، وأطول عمراً، وأشد تشابهاً بين أعضائها، وأن لها مثلاً جمالياً أعلى واحداً إلى حد ما، وأن أعضائها يلتفون حول أستاذ مؤثر، خصب المواهب، متعدد الكفاءات يكون نموذجاً لتلاميذه، وقادراً على العطاء، فينمى فيهم الإحساس بأصالتهم.

أما المنتديات الأدبية، والهيئات العلمية، والحلقات، فليس من الضروري أن يجمع بينها مثل أدبي أعلى مشترك، وإنما يكفي أن تلتقى عند موقف فلسفى محدّد، يجعل من العمل الفنى التزاماً، ويمكن أيضاً أن توجد مدارس أدبية غايتها صقل الجمال وتهذيبه وإشاعته، دون أن تجعل من النقاش حول ذوق الجمهور أو الحوار حول قضايا غاية، كالمدرسة الرومانسية والطبيعية وغيرها. وأما الصالون فيغلب عليه الطابع الاجتماعى، على نحو ما ذكرنا، وهو يجمع أحياناً بين أناس ذوقهم مختلف، ويعنى بقضايا الفكر والاجتماع والسياسة أكثر مما يعنى بالقضايا الأدبية الخالصة.

لا يعرف الأدب العربى الحديث المدارس الأدبية فى مصطلحها الدقيق إلا قليلاً. لقد كانت هناك مدرسة الديوان، وعلى رأسها عباس العقاد، وفيها تخرج سيد قطب وآخرون، ومدرسة مصطفى صادق الرافعى، وتأخذ خطأ متحمساً للدفاع عن العروبة والإسلام والتراث إجمالاً، وتجيء فى مقابل مدرسة العقاد، وكان محمد سعيد العريان خير من تخرج فيها، وقامت مدرسة الأمناء حول الشيخ أمين الخولى، ومن اسمه استمدت رسمها، وكان الأستاذ عملاقاً فى فكره، استوعب تراثنا فى خير درره، ووعى التيارات الحديثة على أيامه، ولكن تلاميذه كانوا محدودى المواهب، أو كسالى، فلم يكن لهم، لافى حياته ولا بعد مماته، أثر يعرف أو يذكر. وكان طه حسين قمة، ولكنه لم يرتفع إلى مستوى تكوين مدرسة، ربما لظروفه الخاصة والأسرية، وإنما تجتمع حوله جماعة من المستفيدين بجاهه لا بمنهجه ولا فكره، فلما رحل تفرّقوا، وكأنه لم يكن يوماً أمة وحده، وترك فى حياتنا الأدبية أبلغ الأثر. وأما مدرسة سلامة موسى، فأدارت ظهرها للتراث، واتجهت كلية نحو

الغرب، وأمنت بالاشتراكية، في وقت كانت هذه مجهولة عندنا في عالم الأدب أو تكاد، ومكروهة أو محرمة في دنيا السياسة، ولكن لم يخلف وراءه من التلاميذ غير اثنين، انزلق أحدهما إلى التعصب القبطى البغيض والمكشوف ضد المسلمين، فأفسد عليه فكره، وجعله يصدر في ما يقول عن فكرة مسبقة، تنضح حقدا وكرهية، وإن لبست ثوب العلم والحياد والموضوعية، وأصبح الثانى كاتباً أرزقياً، يبيع قلمه ومواهبه لمن يدفع أكثر.

وعرفت بعد البيوتات العريقة في القاهرة، في مطلع هذا القرن، لونا من المنتديات، تجمع اظرفاء والسيّار والمثقفين، وأبرزها الندوة التي كانت تقام في قصر محمد محمود رئيس حزب الأحرار في شارع الفلكى، أو في بيت آل عبد الرازق وراء قصر عابدين، أو في بيت الشيخ القاياتى في زقاق قريب من بوابة المتولى، وتلت هؤلاء ندوات تقام في بيوت كبار الأدباء أنفسهم، فهناك ندوة العقاد، ومحمود محمد شاكر، في يوم الجمعة من كل أسبوع، وحلقة نجيب محفوظ، وتنقلّ بها بين مقاه عديدة: كازينو بديعة في ميدان الأوبرا، ومقهى ريش في شارع طلعت حرب، وكازينو الجزيرة بعده. وعرفت العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات مقاهى عديدة، شهرت بندوات الأدباء والشعراء فيها، يترددون عليها أطراف النهار وآناء الليل، فكانت هناك قهوة الزجاج، وقهوة دار الكتب، في ميدان باب الخلق، وقهوة الحلمية الجديدة، وقهوة متاتيا في العتبة، وقهوة الفيتاوى في حى الحسين، وكلها باستثناء الأخيرة أصبحت أثرا بعد عين.

هذه المدارس والتجمعات قلة منها تبقى زمنا وتفيد شيئا، وتنتج أثرا ملموسا، إذا استطاعت أن تنجو بنفسها من مخاطر الهلاك، حين تنعزل بإبداعها عن الجمهور، أو تتعالى عليه، وتلجأ إلى ما هو خفى لا يدرك، أو غامض لا يفهم، أو نظرى لا يتحقق واقعا، ويتجلى ذاك فيها يستعيرونه من نقد أو نظريات من الآداب الأجنبية، تصلح لأدائها لأنهم استنبطوها منها، وقاسوها على لغتهم، ولكننا حين ننقلها إلى العربية، حتى مع الدقة في الترجمة، وذلك نادر، تصبح لا معنى لها، أو تعنى شيئا قليلا غير مؤثر، وربما كانت البنائية أوضح مثال لهذا. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن جماعات وتجمعات من يقولون الشعر الحر، يقولونه لأنفسهم ويتبادلون

الثناء فيما بينهم، رغم غيبة الجمهور القارئ أو السامع لهم، وهكذا انفض سامرهم، وبدأوا يتساقطون شاعرا وراء آخر في زوايا الغثاثة أو النسيان.

وقد يكون المثل الأعلى الفني الذى تؤمن به المدرسة أو الجماعة ضعيفا، أو مذهبهم الذى ينادون به مستعاراً، كدعوة سلامة موسى إلى العامة في مصر، وسعيد عقل في لبنان، أو ينتهى لقاؤهم بتقارض الثناء والتقريظ، ويأخذ هذا مكان العمل والخلق والحوار، وأخيرا فقد يعود تلاشيها وفشلها إلى طغيان الأستاذ حين يفرض شخصيته قاهرة على طلابه، والمتلفين حوله، يضم ويخرج، ويدنى ويباعد، ويفرض على الجميع رأيا أو فنا موغلا في الذاتية.

والتصنيف عن طريق المدارس كالحركات الأدبية، لا يخلو من صعوبة، وربما كان أشدها أن هذه التسمية إما بالغة السعة كالكلاسية والرومانسية والواقعية، فهي لا تحل شيئا، أو بالغة الضيق فلا ينطوى تحتها غير عدد قليل من الكتاب، ويبقى خارجها كبار المفكرين وعماقتهم والمتميزون منهم، ومن ثم فهي لا تأتى عليهم جميعا، مثل: الدادية والوجودية، وأسلوب التصنع في إسبانيا، وأدب التألق في إنجلترا، وأدب الحذقة في فرنسا، وأدب التكلف في ألمانيا.

وإلى جانب المعنى الواسع فهم يتحركون أيضا على مساحة عريضة من الزمن، ويشغلون وقتا فضفاضاً، ومستوى جمالياً مائلاً، مثل كلاسية الرومانسيين، أو واقعية الشعر الجاهلى، أو نهضة القرن الثانى عشر الفرنسى، أو الثالث عشر الألمانى، أو باروكية الفن القوطى، أو بدائية روسو، وغيرها.

التصنيف الأدبى أذن على أساس المدرسة ليس سهلاً، بسبب الاتساع والميوعة وعدم الدقة، وبخاصة عندما لا يحددها اتجاه معارض، إلى جانب المسافة الشاسعة التى تفصل بين ما هو معلن، ومن خلال البلاغة، وما تم من إنجازاتها الأدبية فعلاً. وما نلاحظه فى مثل هذه التقاسيم من عدم دقة التواريخ والحدود، والتردد فى اتخاذ موقف إزاءها، ولذلك نلجأ معها إلى اتخاذ تعابير معاونة، مثل «ما قبل» و «ما بعد»، للتعبير عن المراحل الانتقالية، فيذكرون مثلاً «ما قبل الكلاسية»، و «ما بعد الرومانسية»، ونطلق فى النقدى العربى القديم على فنانى فترة الانتقال بين الجاهلية والإسلام مصطلح «المخضمين». وهى اصطلاحات تتردد كثيراً بين

الدارسين، ولا يمكن الدفاع عنها بمنطق مقبول في تاريخ الأدب أو الفن. على أن التقسيم، أو التعصير إن شئت، طبقا للمدارس بدل العصور التاريخية، يمكن أيضا أن يرتبط بالسياسة من قريب أو بعيد.

وثمة أشياء كثيرة تشبه المدرسة ولا تجانس فيما بينها طبيعياً وأهمية، كالمجمع والحلقة والرفقة والمجموعة والجماعة والصالون والمقهى، وكلها تجعل من مبدأ التنسيق في التصنيف عملاً عسيراً ومرهقاً.

وأخيراً فإن الصعوبة التي برزت لنا في تصنيف الأنواع نلتقي بها هنا أيضاً، وهي تقطيع أوصال الكاتب أو الأديب أحياناً، وهو ما لا يمكن تجنبه في دراسة كتاب امتد بهم العمر مثل محمود محمد شاكر، وعباس العقاد، ومحمد مهدي عزام، وفكتور هيجو، لأنه تأثر من جانب، وأثر من جانب آخر، في مدارس عديدة، وبعض المدارس والحركات تبلغ آداباً أخرى وتؤثر فيها بعد ظهورها بزمان طويل، فالأدب العربي مثلاً لم يعرف الرومانسية إلا في نهاية الربع الأول من هذا القرن، ولم يعرف الواقعية إلا مع الحرب العالمية الثانية وبعدها، رغم أنها وجدت قبل ذلك بزمان.

● الجيل والحقيقة:

بين نماذج التعصير المختلفة للتأريخ الأدبي، يبدو نموذج الجيل أكثرها خصوصية، ولو أنه في الأعوام الأخيرة فتح المجال واسعاً لمناقشات عديدة، واختلافات كبيرة. وبداهة فإن التصنيف على أساس الجيل يجمع إلى مشاكل التعصير السابقة المشاكل الخاصة به، وهي ليست أقل حدة ونوعية ووضوحاً، إلى جانب أن استخدام مصطلح جيل لا يزال تحت التجربة وخالياً من القوة.

ودون أن نأتي عليها جميعها، ولا حتى في ظواهرها الأكثر أهمية، يكفي أن نذكر أن الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي جاسيت، ١٨٨٣ - ١٩٥٥ م، تأمل المشكلة ودرسها للوصول إلى وسيلة فعالة ونشطة وأكيدة في البحث التاريخي، وانتهى إلى التمييز بين المعاصرة والنديّة، وكان أول من فعل هذا، فهؤلاء الآخرون لهم العمر نفسه، وبينهم علاقات قوية، وميز كذلك بين الذين تربطهم علاقات نسب من أبناء

وأباء وأخوة وبين الذين تجمع بينهم الجيلية، فهؤلاء هم الذين يوجدون، ويتجددون كل خمس عشرة سنة، وحدد خمسة أطوار في حياة الفرد على الأقل: الطفولة، والشباب، والرجولة، والشيخوخة، ثم الهرم أخيراً.

وفيا يرى أورتيجا فإن العمل الذى يدخل التاريخ بمعناه الدقيق ثمرة عمرى النضوج، وهما: الرجولة، وهى فترة ما بين ٣٠ و ٤٠ عاماً، والشيخوخة، وهى ما بين ٤٥ و ٦٠ عاماً. ومن ثم فقد يجتمع فى هذه المرحلة متعاصرون، ولكنهم ليسوا أنداداً بالضرورة، لأنهم يتلاقون فى الحياة، ويتجادلون حول همومها وقضاياها، وإذن فالجيل التاريخى عنده يعيش خمسة عشر سحلاً وأخرى مثلها عملاً.

يمكن تحديد الجيل بأنه جماعة من الكتاب، أعمارهم متقاربة، ويشتركون فى الظروف التاريخية نفسها، ويواجهون المشكلات الاجتماعية ذاتها، وينطلقون من مفهوم مشترك للإنسان والحياة والعالم، ويدافعون عن ذات القيم الجمالية، ويحتلون مكاناً بارزاً فى حياة وطنهم الأدبية، وفى التاريخ نفسه أيضاً، وقادرون على الاندفاع عبر جوانب الأفكار الفنية التى خلفها أسلافهم، فإذا ارتبط هذا الفريق من الناس بروابط فنية وإنسانية، ونموا منهاجاً محدداً يكونون حركة أدبية، ونواة الحركة عادة أشخاص لهم نفس العمر تقريباً، ثم ينضاف إليهم ممثلو الأجيال السابقة، وهكذا تتوالى الحركات مكونة حقبة، ولو أن تيسينج يضع الجيل فى مواجهة الحقبة، ويجعله مقابلاً لها.

كان العالم الألمانى أوجست كورنوه، وهو فيلسوف ورياضى واقتصادى أول من عرض لفكرة الأجيال فى مقال له بعنوان: «تأملات فى سير الأفكار والأحداث فى الأزمنة الحديثة»، ونشره عام ١٨٧٢م، وفيه وضع التاريخ فى خطة مكونة من ثلاثة أجيال فى كل قرن، مدة كل جيل ثلاثون عاماً، وكان فى ذلك متأثراً بخطى هيرودوت، إذا كان يرى أن القرن يحتوى على ثلاثة أجيال.

لم يلفت مقال أوجست كورنوه انتباه العلماء الألمان، وعندما وضع أوتوكار - لورنز تصميماً لنظرية الأجيال بعد ذلك بأربعة عشر عاماً، أى فى سنة ١٨٨٦م، كان الأساس الذى أقام عليه تصميمه، دون مبررات كافية، أفكاراً نقلها عن رانكه، ١٧٩٥ - ١٨٨٦، وليس عن كورنوه، وأحدثت نظريته إذ ذاك قدراً من الإثارة

٤٠٣

العاطفية، ولكن لم تناصرها غير قلة ثم أتى عليها النسيان تماما، لأن فالتر فوجل و كارل يوثل، عادا إلى الفكرة في الوقت نفسه تقريبا، وادعى كل واحد منهما أنه لم يسمع بنظرية لورنز إلا فيما بعد. ولم ينقض طويل زمن حتى ظهر التفسير العميق، والمعن في نزعتة الذاتية المتطرفة، وهو الذى وضعه فلهم بيندر، وبه رفع مبدأ الجيل بكل ما استطاع من قوة، حتى جعله قاعدة وأساساً لفهم أى من تاريخ الفنون والتاريخ الثقافى.

يُرد على نظرية الأجيال التاريخية هذه أنها تحمل في أساسها خطأ منطقيا يبطلها، ذاك أن الجيل الأول في سلسلة من ثلاثة أجيال هو دائما، وفي الوقت نفسه، الثانى أو الثالث في سلسلتين أخريين. ولت الأمر اقتصر على هذا، ذلك أن فلهم يقترح ثلاثة أجيال للقرن الثامن عشر الأوروبى على النحو التالى: ١٧٠٠ - ١٧٣٣ و ١٧٣٤ - ١٧٧٠ و ١٧٧٠ - ١٨٠٠، وهى فترة يتعاقب عليها عدد من الظواهر التاريخية تشكل مجتمعة تاريخ القرن الثامن عشر فى أوربا، ويبحث تعاقبها فى: النشأة، والنضج، والتدهور، أو الفعل وردّ الفعل والتوليف.

ومن الممكن بسهولة أيضا أن يوجد تعاقب أجيال تسجله الفترة نفسها، بعد أن نزيد فيها عاما أو عامين أو ثلاثة، فنبدأ الجيل الأول عام ١٧٠١ أو ١٧٠٢ أو ١٧٠٣، وهكذا دواليك بالنسبة لكل سنة، بل بالنسبة لكل يوم فى الواقع. مع أن هذه الفترات لها على الدوام قيمة حياتية واحدة لا تتغير، والعلة التى نفترض أنها وراء حركة ثلث القرن، نموا، أو تطورا، أو تدهورا، لا تعمل خلال ثلاثين عاما فحسب، وإنما هى موجودة على الدوام فى كل فترة من الفترات الثلاث، وليست ضمن الجيل البشرى، لأن هذا يقدم المادة التى تحدث فيها العملية، ومحال منطقيا أن نضع تاريخ قرن بأكمله داخل إطار نظام مكون من أجيال ثلاثة فحسب.

على أن النظرية تصبح أصح حين نطبقها على ظاهرة ثقافية واحدة، واضحة المعالم والحدود، وحتى فى هذه الحالة قد تكون صحتها خادعة، لأن الجيل فى حد ذاته إذا نظرنا إليه نظرة بيولوجية فإنما نفعل ذلك تعسفا على الدوام، ولا يمكن اعتباره مسئولاً عن دور تطورى تمر به ظاهرة تاريخية معينة، ولكن فى هذه الحالة، كما هو فى

كل حالة تقريبا، يبدو كأن هوة، سحيقة، لا سبيل إلى عبورها، تحول دون اقتران العلوم الطبيعية بالتاريخ.

يتسع الجيل لثلث قرن تقريبا، أو ثلاثين عاما إذا شئت الدقة، ويختلف المؤلفون حول هذا كثيرا، فممن من يهبط به إلى خمسة عشر عاما، أو يرتفع به سنوات فوقها، على حين أن الحقبة تمثل زمناً أطول فهي تشغل عادة ثابنين عاما أو أكثر قليلا، ويرى علماء المقارنة أن معظم الحقب الأدبية، باستثناء عصر النهضة العريض، تستمر جيلين عادة، مثل الرومانسية والواقعية، وقد تشغل ثلاثة أجيال أحيانا مثل حركة الباروك. وكان باير في تحديد مرحلة الجيل أكثر تسامحا، فرأى أنه يتراوح بين ٨ و ٢٠ سنة، على حين يرى الباحثون الآخرون الذين يأخذون به وحدة زمنية للتأريخ الأدبي أنه يتراوح بين ٣٠ و ٣٥ سنة، وأنه يتكرر ثلاث مرات في كل قرن.

وقد اهتم تيبوديه بدراسة التأريخ الأدبي على أساس الأجيال، وكان يرى أن الامتداد الزمني للجيل ثلاثون عاما، على حين أن سولنبيه يحدده بين ١٥ و ٣٠ عاما. وشغل هذا الموضوع بيترسن أيضا، وميّز في دراسته، شأن كارل مانهيم، بين نظريات الوضعيين وتاريخ الرومانسيين. فالوضعيون يرون امتداد التاريخ محددا، ومتدرجا في أعبار، ويسمح بتقدير استمرار الجيل عدديا، على حين أن مؤرخي الرومانسية على النقيض، يرون الأجيال موجات ملتقطة، تحمل زمنا داخليا فهي نوعية. وعلى هذا النحو يحلل بيترسن اختلاف امتداد مرحلة الجيل، والمقياس الذي يستخدمه. ويرى أن تحديد فترة الجيل تتداخل فيها العوامل التالية: الإرث وتاريخ الميلاد والعناصر التربوية والمجتمع الشخصي والتجارب والأستاذ واللغة وتخشب الجيل القديم.

وإلقاء نظرة سريعة على هذه العوامل يمكن أن يساعدنا على إبراز التفاوت بين المقاييس المستخدمة في تحديد مصطلح الجيل ومفهومه. فعلى حين يرى أورتيجا إي جاسيت وماريَّاس أن تاريخ الميلاد مهم، يرى جيلير موراي أن المهم عمر الأزدهار التقليدي، ويراها يبلغ أوجه في الأربعين. ويرى فيشسليير أن الأهم هو التربية والنشر، ويقف مانهيه عند التأليف، وهكذا نرى أن المهم في بعض الحالات

هو التقليد أو التأثير، وفي حالات أخرى ردّ الفعل ضد الجيل السابق، وأحيانا التقارب والامتلاء والمجازية.

تتنوع الاعتراضات التي توجه إلى مصطلح الجيل، وفكرته، وإذا كانت صلاحيته موضع جدل في مجال التاريخ، فمن الطبيعي أن يكون ذلك في جانب منها، وبالتأكيد في مجال حرية الاختيار، وأما فيما يتصل بتاريخ الأدب فإن العائق الرئيسي للمنهج يتمثل في تحديد مفهوم الجيل وتزامنه. وأما ماريّاس فبدون أن أن يحصره في المجال الأدبي أوجز الصعاب التي تعترض منهج الجيل في ست مجموعات رئيسية:

- إنكار جذرى للسلسلة الجيلية.
- الزمن.
- استبعاد المرأة.
- العالمية، أو التزامن بين الأجيال التي تنتمي إلى أنحاء مختلفة من الكرة الأرضية.
- الجمع، إذا كانت هناك سلاسل مختلفة في الرسم والأدب والسياسة والحب.
- التفرد، أي الحالات الوحيدة التي تعيش وهي تسبق عصرها أو متخلفة عنه.

وعلى الرغم من الدفاع الذي قدّمه ماريّاس عن كل حالة، محتذيا خطى أورتيجا إى جاسيت لا يمكن إغفال الفكرة التي عرفها بيير هنرى سيمون وهي أن مؤرخ الأدب عندما يقف آليا في وجه استخدام مصطلح جيل فلاّنه يدرك أن كُتاب جيل ما ليسوا إلا ثمرة في شجرة، مرتبطين بأسلافهم روحا وفكرا، وإلا ففي أى شيء يجئنا مثلا أن نجمع في فصل واحد مجموعة من الكتاب وكل ما هنالك، وما يبرر جمعهم، أنهم ولدوا في تاريخ ما، في العام نفسه أو في عامين متقاربين.

إن مجرد الاتفاق في تاريخ المولد، أو التقارب، لا يكفي وحده للجمع بين أدبين

او كاتبين او شاعرين أو أكثر، وفي هذه الحالة من الأفضل أن نبحث عن كلمة أخرى غير كلمة جيل.

إن متوسط حياة الفرد في العالم المتحضر يتراوح بين ٦٠ و ٨٠ عاما، أى أن حياة أى كاتب، حتى لو استبعدنا طفولته وشبابه، تمتد جيلين، مما يعنى أن هذا المبدأ التصنيفى ليس بالغ الدقة، وبخاصة لأن أغلبية ممثليه تعودوا تجربة تطوّر أكثر اتساعا مما يبعدهم عن نقطة الانطلاق، ولنأخذ مثلا حياة الشاعر الألماني جوته على أن الجيل ليس مقياسا عاديا لقياس الزمن: ففى شبابه شهد تيار «العاصفة والاندفاع»، وفى عامه الأربعين كان كلاسيا، ثم أصبح رومانسيا، وأخيرا واقعيا، وكان سيد قطب فى بدء حياته رومانسيا، وفى منتصفها واقعيا، وانتهى به الحال مفكرا إسلاميا عظيما.

إذن يمكن أن ينتمى الكاتب الواحد إلى أكثر من جيل أدبى، وأن تنتمى أعماله إلى أساليب متنوعة ومختلفة، وليس من الضروري أن تتعاقب أسلوبا وراء آخر، وأن تسير على نظام تاريخى دقيق، وعلينا أن ندقق فيما بين الحدود الفاصلة، ولحظات تغيير الإيقاع، على نحو ما نجد عند جيرهارت هوبتمان، فانتقاله المفاجئ من الطبيعية إلى الرومانسية الجديدة لا يمكن اعتباره نموا عفويا، وكذلك الحال فى انتقال أمير الشعراء أحمد شوقى من شاعر القصر إلى شاعر الشعب، وإنما الأفضل أن نطلق من فكرة أن ثمة روحين كانا يعيشان فى أعماق الكاتب والشاعر، أى أن كليهما وُلد فى عصر انتقال أسلوبى.

وثمة عمل منفرد يمكن أن تجتمع فيه عدة أساليب مختلفة، على نحو ما حدث فى فاوست لجوته، فالشخصية البدائية فيها تقليد لعصر «العاصفة والاندفاع»، ثم تمضى متطورة حتى أوج التصوف الباروكى، مارة قبله بالفصل الكلاسى مع هيلينا، إحدى شخصيات الملحمة.

ويرى بندير أننا عندما نتحدث عن جيل فإنما نفكر فى الحال، وبطريقة عفوية فى أشخاص ولدوا فى فترة واحدة، مع فارق لا يتجاوز عشرة أعوام على الأكثر، وبسميها جيلية عمر أكثر منها جيلية معاشة، ودافع متطرفا، عن «أسبقية التطور فى مواجهة التجربة»، وألقى بفرض خلاصته: «أن الحياة التاريخية الفنية يحددها

جماعيا تصرف كائنات بذاتها، ولدت خلال تطور طبيعي غامض».

وهى نظرية تكتسب أهمية خاصة فى الدراسات المقارنة، لأنها تحاول التسوية بين شتى الاختلافات العنصرية والسياسية والدينية والاجتماعية، عندما تجمع تحت سطح واحد كل الكتاب المتعاصرين، مستبعدة أصالتهم وقوميتهم. ومع ذلك فكل أنصار الأدب المقارن، المحافظون والتقدميون، يعارضون بشدة أن نكتب تاريخ الأدب العالمى عن طريق دراسة الكتاب المتعاصرين، بدل الشعوب أو العصور أو الحركات. وإذا تركنا جانبا أن الصلة الفعلية فقدت كل أهميتها فى هذا السياق، وأن حركة تطور الكتاب تختلف، ما بين مبكر وعادى ومتأخر، أمام أنفسهم وأمام العالم الذى يحيط بهم، فهم «متعاصرون غير متجانسين»، ويواجهها تيسينج مستخدما مصطلح بندير المميز، والذى يجرى فى مواجهة المصطلح السابق، متحدنا عن «تشابه غير المتعاصرين».

وقد درس إدوارد ويكسلر العلاقة بين الأنداد أو الجيلية الحياتية، والمتعاصرين أو الجيلية الاجتماعية، وأعطى العامل الأخير أهمية أكبر من الأول ويفهم من مصطلح جيلية العمر أنهم «جماعة من الأفراد فى أمة توافقوا مولدا على وجه التقريب، وخضعوا لانطباعات متشابهة خلال طفولتهم وشبابهم، وتجمع بينهم طائفة من الرغبات، والجهود المشتركة، وانتهوا إلى موقف فكرى وأخلاقي محدّد، وعلاقات اجتماعية طبقية».

أما فكرته عن المتعاصرين أو الجيلية الاجتماعية، فتتجاوز عام المولد إلى سنوات الشباب، فهى التى تحدّد سلوك المرء وطريقه، وتبدأ من اللحظة التى ينضم فيها جيل جديد من الشباب إلى حياة بلده، لافتا النظر، وأخذًا بالكلمة.

مفهوم الجيلية المتعاصرة، أو الاجتماعية، أو التعايشية، يمكن أن يكون مفيدا للغاية فى دراسات الأدب المقارن، وبخاصة إذا كنا بصدد تعايش مشترك بين عدة بلاد، أو حتى بين عدة قارات، كالصراعات الحربية التى ظلّت تجلّد الشعوب طويلا منذ زمن بعيد، وبلغت غاية بشاعتها فى الحرب العالمية الثانية، ويعيش العالم الآن مرعوبا بالقنابل الذرية والهيدروجينية أو الكوبالت، أو بما لا يعرف من مخبّات،

فتمثل هذه المحن تجمع بين المفكرين الذين يعيشون أيامها، أيًا كان موطنهم، لمقاومتها والوقوف في سبيلها.

وربما كانت الدادية أوضح مثل يقدم للجيلية التعايشية، لأن الحركة نفسها جاءت رد فعل قوى ضد الغلو المقوت في القومية والوطنية، ولشد ما أسىء فهمها خلال الحرب العالمية الأولى، ورد فعل فوضوى ضد فساد حضارة تحفر قبرها بنفسها، ولم تستطع أن تحمى الإنسان من الخراب والدمار.

أما ييشوا ورسو فيريان أننا يجب أن ندرس الموجات بدل العصور والحركات، يقولان: «... هل يجب التخلي عن أى تحديد بواسطة العصور؟. الجواب: نعم، إذا كنا نريد تقطيع التطور إلى شرائح دقيقة، ووضع حواجز لا يمكن اجتيازها. نعم، إذا أهملنا العنصر الجدلى لحساب هذا المظهر الساكن، هذه التيارات التى لا تستطيع الوقوف أمام أى سد محكم».

وهى فكرة قد تكون برّاقة، ولكننا نلاحظ عمليا أن الدراسات التى قدّمها ولك فى كتابه «مفاهيم النقد» تعليمية خالصة، ومثلها فى ذلك كتاب بول هازار التاريخى الأيديولوجى: «أزمة الضمير الأوروبى: الفكر الأوروبى من مونتسكيو إلى ليسنج»، أو كتاب فان تيجيم «ما قبل الرومانسية». والحق أن الحركات الأدبية العالمية لما تدرس على نحو منهجى فى كل أبعادها، ولقد كتبت آنة بلكيان، مثلا، بحثا جيدا عن الرمزية الأوروبية، ومع ذلك اهتمت أكثر بالرمزية الفرنسية، أما الطبيعية والسريالية فى امتدادهما العالمى فلا يوجد عنها غير شذارات تتمثل فى قوائم بأعمالها، وبعض الدراسات التمهيدية الفقيرة جدا.

حين ندرس الحركات من وجهة نظر مقارنة، فإن نقطة الانطلاق النظرية تبدأ بلا شك فى العلاقة الجدلية بين حقبة وحركة.

● طريق الخلاص:

الوسيلة الوحيدة للتخلص من معضلات التقسيم الدقيق بواسطة الحقب أن نهتد عن الدقة البليغة فى التفسير، وأن نأخذ فى الحسبان دائما أن هذه المصطلحات ينبغى أن نستخدمها فى تواضع واعتدال على نحو ما يقدمها لنا العرف التاريخى،

وأن نتخفف من الاعتماد عليها ما أمكن، وألا نشيد عليها من العماثر ما لا طاقة لها به، وألا نعتصرها حتى تصبح يابسة كالخطبة، وألا نطأها بالأقدام فنسويها أرضاً، كما حدث لمصطلح عصر النهضة الأوربي، أو القرن الرابع الهجرى في الأدب العربى، وأن نتنبه على الدوام إلى أن أى مصطلح يدعى القدرة على التعبير عن جوهر إحدى الفترات أو طبيعتها، إنما ينطوى على الهوى والتحيز بسبب هذه الحقيقة ذاتها، وأن لا ننسى أن مصطلح «العصور الوسطى» لا يشير إلى مركز وسط، ويختلف واقعه في العالم الإسلامى عنه. في أوروبا فهو هنا يعنى التوهج والإزدهار وقمة التقدم، وأن عصر النهضة في اللغات الأجنبية يشير إلى ميلاد نان، أو بعث إن شئت، وأن انتهاء دواما لطرح أى مصطلح وبذده بمجرد أن يبدو لنا أنه فقد صحته في ضوء طبيعة التفاصيل الجزئية نفسها التى ينطوى عليها.

وكل اسم لحقبة يتبادلها الناس في حرفية بالغة، أو يغالون فيها يطلبونه وراءه، يربك الفهم، ومن هنا فإن المصطلحات التى تتسم بغيبة الحافز الانفعالى أقل ضررا عند استخدامها، كالمصطلحات القومية التى تدور حول قرن عظيم، أو زعيم عملاق، أو مصلح غير مجرى الحياة في أمته.

كذلك فإن المصطلحات المقبولة، حين تكون من المصطلحات العامة القومية غير المحددة، ثم نطلقها على حقبة ثقافية، ينبغى أن نستخدمها بحذر، لأنها تأخذ معنى مختلفا في مختلف اللغات، فالرومانسية الألمانية والرومانسية الفرنسية لا تستويان في المعنى على الإطلاق، كما أن لفظ عصر النهضة يختلف تمام الاختلاف في فرنسا عنه في إيطاليا.

ومها كان المنهج المتبع، فأى تحديد للعصور لا قيمة له ما لم تكن الدقة والرهافة من خصائص الذى يضعه، أو الذى يطبقه بخاصة، وأن يكون هذا واعيا بالجماهير التى تتوجه إليها الأعمال الأدبية، وللفنون المختلفة التى لها بالأدب علاقات خفية بقدر ما هى ضرورية، وأن يُعنى أخيرا بتاريخ الحضارة العام، الذى يجب أن تتوافق مع إيقاعه الأمواج التى تسوق إلى شطآن الإنسانية الآثار الأدبية الكبرى التى تزدهر بها على امتداد تاريخها.

● عصور الثقافة الغربية:

أول ما يقع في الخاطر عند الحديث عن عصور الثقافة والأدب والتاريخ في الغرب الثلاثة الذائعة: القديم والمتوسط، والحديث.

وتعبر العصر الوسيط فكرة صاغها مفكرو الكنيسة أنفسهم في العصور الوسطى، فقد اعتقدوا طبقاً لتصوراتهم الأخروية بوجود عصر يتوسط بين الخلق ويوم الحساب. أما إطلاقه على فترة تاريخية معينة فجاء نتيجة لإضفاء الإنسيين في عصر النهضة على المفهوم معنى زمنياً، ومثلهم صنع العقليون في القرن الثامن عشر.

كان الإنسيون في إيطاليا أصحاب الفضل في إيجاد الدافع إلى تصور جديد لتقسيم التاريخ، فقد رأوا في العصور القديمة مثلاً أدبياً وثقافياً أعلى، وارتأوا في سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية بداية فجر عصر وسيط متبرير وجدير بالاحترار. ومع ثبات أركان عصر النهضة، والنجاة من السقوط، والارتفاع فوق الحياة الموروثة المتهالكة، بإحياء الآداب القديمة على أيامهم، أخذ التقسيم مكانه من الدراسات الأدبية، وقريباً من نهاية القرن السابع عشر أخذ طريقه إلى التدوين التاريخي، ولم يكن له في البداية غير دلالة أكاديمية، على أنه لم يلبث أن استقر واحتل مكاناً راسخاً بعد أن شاع في الكتب المدرسية، وليس بين هذه المصطلحات الثلاثة ما له دلالة تاريخية دقيقة إلا مصطلح العصور القديمة.

كان رد فعل الإنسيين تجاه حضارة أوروبا الغربية في الفترة السابقة على عصرهم مباشرة يماثل رد فعل كثير من مثقفي أوروبا الحديثة وأمريكا تجاه حضارة القرن التاسع عشر وأحداثه، أورد فعل المثقف العربي تجاه العصر العثماني، وكما يستخدم لفظ فيكتوري، نسبة إلى الملكة فيكتوريا، ١٨١٩ - ١٩٠١، ملكة إنجلترا، كمصطلح يدل على أمر مشين أحياناً، ابتدع مفكرو عصر النهضة اصطلاح العصر الوسيط ليدل على العداء والاحتقار لثقافة أوروبا الغربية منذ عصر الإمبراطورية الرومانية حتى أيامهم. ولما تبنى كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر المصطلح نفسه، بفاهيم مماثلة، أصبح يقصد به الإساءة إلى الكنيسة والفلسفة المدرسية والأدب والفن، على مدى فترة من الزمان تزيد على ألف عام من عمر الحضارة

الغربية، وبهذا المعنى تنافس بين العامة خارج أوروبا.

يمثل العصر الوسيط امتدادا واسعا في تجربة الرجل الغربي تمتد ما بين عامي ٣٠٠ و ١٥٠٠ بعد الميلاد تقريبا، وميراثه في الحضارة الغربية شاسع شامل، وقد انتهى مع نهاية القرن الخامس عشر، ولم يكن سيئا كله، ولا مظلما في سنى جوانبه، فقد خلف وراءه تراثا غنيا من المؤسسات والنظم السائدة والكنيسة الفعالة والحكومة النموذجية والنظام الرأسمالي والجامعة وبعض الأفكار الحية، بما في ذلك الفكر الرومانسي والعقلي والوطنية والمنهج العلمي، فضلا عن الطبيعة المركبة المتناقضة للإنسان نفسه.

لكن الحركة الرومانسية عادت فاكتشفته ثانية، وردّت إليه اعتباره بعد الرهبان البندكتيين الداعين إلى الإصلاح الديني^(٣)، ورأوا فيه عصرا وسيطا آخر لم ينتبه إليه الآخرون، يتمثل في الحروب الصليبية، وأساطير الأتقياء، والقصص الشعرية الشعبية، وروح القوطية، ورغم أنها لم تتخلص تماما مما أحسّ به عصر التنوير نحوه من تقدير سلبي، وارتجفت إزاء ما اتسم به هذا العصر من عنف وقسوة، اتخذت من ذلك كله عنصرا جوهريا تعزّ به في تصورها له، وكان بوسع أي رومانسي أن يشير من وقت لآخر إلى العصور الوسطى الرهيبة، بما حوت من تعصب وقسوة وحكايات خرافية. ووضعوا يدهم عليه بوصفهم سادته الجدد، وشرعوا يستثمرونه بما هيأ لهم عصرهم من دراسات علمية جديدة في مجالات التاريخ وبقه اللغة وتاريخ الفنون وغيرها.

لم تُحدّد العصور الوسطى بدقة في يوم من الأيام، ولا يغيب عن الذهن أن عام ٤٧٦ م، وهو التاريخ الذي سقطت فيه الإمبراطورية الرومانية الغربية، ليس لحظة صدع زهية حتى يُتخذ أساسا لها. أمّا فيما يتعلق بنهايته فقد تردّد حولها العلماء، بعضهم جعلها عام ١٤٥٣ م، وهو تاريخ سقوط القسطنطينية في يد الأتراك العثمانيين، وآخرون اختاروا سنة اكتشاف أمريكا عام ١٤٩٢، وهو أيضا التاريخ الذي سقطت فيها نهائيا الدولة الإسلامية الوحيدة في أوروبا، أي مملكة غرناطة.

(٣) جماعة دينية تكونت عام ١٦١٨ م، ثم قضت عليهم الثورة الفرنسية، واشتهروا بأعمالهم الأدبية.

وتلاشت من الوجود، وكلا التاريخين على أية حال لا يقدم دليلاً ملزماً أو مقنعاً. ومع ذلك ليس في وسع أحد الآن أن يسقط هذا المصطلح من حسابه، وهو الوحيد الذى يحدد حوله الخلاف بدءاً ونهاية، لأنه ارتبط واقعا بأفكار تاريخية باللغة الخطر والتأثير، وفرض هذا المفهوم نفسه فلم يعد يخطئه أحد، ولا يختلط في الذهن بأى شيء آخر، ولم يعد مجرد اسم تاريخي أجوف، مهما اختلف الناس حول هذا المحتوى كراهية له أو رضى عنه.

ولا يزال تصنيف الأدب الأوربي إلى قديم ووسيط وحديث يتمتع بشعبية واسعة حتى يومنا هذا، ولكنهم أدخلوا بين العصر الحديث واللحظة الحاضرة عصوراً أخرى مثل: العصر الجديد، والمعاصر، والحاضر. وإذا كان العصر الأوربي الحديث يبدأ مع النهضة فإن العصر الجديد يبدأ مع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ م على حين يجعلون المعاصر يبدأ مع طليعة القرن العشرين، وما يحدث على أيامنا هذه يُدعى الحاضر أو الحالى.

إن حياتنا تنتهى بالموت، ولكن الموت لا يمحو واقعا، وكل ما يفعله أن يجعل الحاضر ماضياً.

● العصور الأدبية العربية:

ارتبط تقسيم الأدب العربى إلى عصور فيما قبل النهضة الحديثة بمفهوم العرب للزمن والتاريخ، وهو يرتكز بدءاً على الآيات القرآنية التى عرضت لقضية الوجود الإنسانى على الأرض، وما ورد منها خاصاً بأخبار الماضين والأنبياء السابقين، وبغض النظر عن الخلاف الذى ثار بين الفلاسفة والمتكلمين حول أزلية الزمن أو حدوثه، وعدمه أو وجوده، فإن المؤرخين المسلمين قصروا اهتمامهم على الزمن التاريخي، أى عمر الإنسان في هذا العالم، وهو يبدأ بيوم الخلق وينتهى بيوم القيامة، على نحو ما صوّرها القرآن الكريم في الحالين^(٤). وهكذا يمتد الزمن في خط طولى بين هذين اليومين، ولم يحاول أحد منهم أن يقسم هذا الزمن وفقاً لرؤية فلسفية

(٤) د. فاسم عبده، الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين، ص ٣٣ وما بعدها، دارالمعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

غائية، تحاول أن تتخطى الحاضر إلى المستقبل، وإنما وقفوا عند الحاضر والماضي وحدهما.

ولكن المؤرخين المسلمين لم يتخلوا تماما عن فكرة التقسيم التاريخي إلى فترات أو عصور ابتغاء الوصول إلى فهم التغير التاريخي من خلال التقسيم، وإن اکتفوا بتقسيم الماضي، وتدوين الحاضر، في إطار من التتابع الزمني على مرّ الأيام والشهور والسنين.

في البدء كان التأريخ العربي يقف عند الحادثة الواحدة يأتي بها موجزة، وجاءت استمرارا مباشرا لقصص أيام العرب، وترد تحت عنوان جانبي هو: خبر، ولما عظمت لدى المسلمين المعلومات السياسية والإدارية والثقافية الجديرة بالتدوين، أصبح من الضروري إيجاد مبادئ تنظيم أكثر إحكاما من الخبر، فسجل الأحداث في شكل حوليات. ومع أن هذه الطريقة ليست إلا أسلوبا في عرض المادة التاريخية كان لها تأثير كبير على المحتوى، واستطاعت أن تبتلع صورة الخبر، ومهما كانت نقائصها فهي أكثر تقدما من تلك، لأنها ضمنت على الأقل استمرارا ظاهريا وتنسيقا بين مواد متنوعة، وهي خصائص غريبة على صورة الخبر.

وبسقوط السلطة المركزية وقيام دول متعددة يبدأ تاريخ الدول، ويتخذ من حكم الحكام مبدأ في الترتيب، ثم تلاه التقسيم إلى طبقات، وهم «أناس يرجعون إلى طبقة أو صنف في تعاقب زمني للأجيال»، وحاول أصحاب المعاجم أن يحدّدوا بالضبط طول مدة كل طبقة مثل ما فعلوا في تحديد القرن الذي يسبق الطبقة واستعماله بمعنى جيل، وارتأى بعضهم أن مدة الطبقة عشرون عاما، وارتأى آخرون أنها عشرة.

ونتيجة المنافرات القبلية والعصبيات الإقليمية عرفت كتب الطبقات لونا من التقسيم يعتمد على المكان، وأوضح ما يكون ذلك في طبقات فقهاء المذاهب المختلفة، ولكن ابن أبي أصيبعة استخدمه في مجالات غير دينية، منها كتابه طبقات الأطباء، ومع الزمن زاد عدد المؤرخين الذين يفضلون الترتيب الأبجدي في الترتيب، مع تقسيمهم إلى طبقات، وترتيب الطبقات جغرافياً.

وكانت التواريخ المحلية في كل الأزمنة تعبيراً أدبياً محبباً عن شعور الجماعة، وعبرت المجتمعات التي يتكون منها المجتمع العربي عن الروابط الوثيقة التي تربط الناس بمكان مولدهم، ومع أن جانباً من هذه التواريخ نشأ لدواعٍ فقهية ودينية، غير أن المفاخر الإقليمية كانت وراء مباحث العلماء، فالسلامى في خراسان، وابن حزم في الأندلس، وآخرون غيرها، اعتبروا عيباً فاضحاً أن يغفل المؤرخ تاريخ بلده عندما يكتب عن تاريخ إقليم آخر. وفي البدء كان المؤلفون يؤرخون للمنطقة كوحدة، ثم صاروا يكتبون عن كل إقليم من أقاليمها المستقلة بصورة مستقلة أيضاً، مثل «زبدة الطلب في تاريخ حلب»، و«المزية في أخبار مدينة المرية» و«بغية المستفيد في أخبار مدينة زبيد»، وغيرها كثير.

* * *

هذه التقاسيم المختلفة تركت صداها قويا واسعا في تاريخ الأدب، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان أن مؤلفات التاريخ والأدب كانت تجيء مختلطة تماماً، وحين بدأ مؤرخو الأدب يكتبون ما يمكن أن نسميه تاريخاً خاصاً اعتمدوا في البدء على التقسيم النوعي وأقدمه المعلقات، ثم كانت مجموعات الشعر المختلفة، وتوالت في أشكال متنوعة، وتقوم على أسس فنية جمالية مردّها الذوق والطبع، على نحو ما صنع الأصمعي في الأصمعيات، والمفضل الضبي في المفضليات، وأبو تمام في الحماسة، وابن الشجري في مختاراته، ومضى المؤرخون يضربون في هذا الطريق^(٥).

ثم تقدّموا بالأمر خطوة فتجاوزوا الاختيارات وتدوين الدواوين، وانتقلوا من الأفراد إلى الجماعات، متخذين من القبيلة نفسها وحدة، ويروى البغدادى في خزنة الأدب أن أبا عمر الشيباني جمع أشعار أكثر من ثمانين قبيلة، ولكن لم يبق لنا من هذه النقول إلا ديوان هذيل.

وهناك من اتخذ الدين أساساً لتأريخه، فقد جمع السكرى أشعار اليهود، وأكملها الطيالسى، ومن صنفها على أسس اجتماعية فصنف السكرى أخبار اللصوص،

(٥) تتبعنا هذه المجموعات المختلفة في كتابنا: دراسة في مصادر الأدب، ص ٩١ وما بعدها، ط ٦، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

وجمع فيه أشعار لصوص البدو المشهورين، أو تبعاً للنوع الإنساني فألف المرباني «أشعار النساء»، أو تبعاً للمناصب التي شغلها الشعراء، فألف ابن الشجري في القضاة الشعراء، أو على أسس موضوعية، فألف ابن أبي داود الأصفهاني «الزهرة»، وهو يدور حول الشعراء العشاق.

ولا تكاد الاختيارات تستقر منهجاً حتى يبدأ مؤرخو الأدب، متأثرين بعلماء الحديث، في التأريخ للشعراء على أساس ترتيبهم في طبقات، فصنف محمد بن داود طبقاته بعنوان «الورقة» وابن المعتز «طبقات الشعراء»، وابن سلام «طبقات فحول الشعراء» وغيرهم. وتقدم المرباني بالأمر خطوة، فجمع في كتابه «معجم الشعراء»، بين الترتيب على حروف المعجم والتقسيم إلى طبقات.

وقد يحىء التأريخ محدوداً بزمان، ويغطي مساحة معينة، أو يشمل العالم الإسلامي كله، ثم يقسمه المؤلف داخلياً على منهج جغرافي، فقد ألف حمزة الأصفهاني «شعراء أصفهان»، وعثمان بن أبي ربيعة «طبقات شعراء الأندلس»، وشمل الثعالبي في كتابه «يتيمة الدهر» أدباء عصره على امتداد العالم الإسلامي ولكنه كسره على أقاليم، ومثله صنع العباد الأصفهاني في كتابه «خريدة القصر وجريدة العصر». وقد يقصره المؤلف على بلد بعينه كما فعل الغبريني في كتابه «عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية»، أو يقصره على من لقي من الشعراء وعاشوا على أيامه، على نحو ما فعل ابن الأحمر في كتابه «نثير الجمان في شعر من نظمى وأياه الزمان».

وأما ابن سعيد المغربي فجعل العالم العربي على أيامه منطقتين: المغرب ويشمل كل ما هو غرب حدود مصر، الأندلس والمغرب كافة، والمشرق ويشمل البقية، ومن هنا قسم تأريخه للأدب على أيامه إلى كتابين شهيرين: «المغرب في حلى المغرب»، و«المشرق في حلى المشرق»، ومن أسف ضاع جلّ الكتابين ولم يبق منها إلا القليل، وهو المنشور بين أيدينا، ومن يتتبع منهج المؤلف يجده قد اختط طريقاً صعباً فهو يجمع بين التصنيف الجغرافي بتقسيم الكتاب إلى أقاليم، والأقاليم إلى مدن وقرى، وداخل كل قسم يرتب الذين يترجم لهم طبقاً على أساس اجتماعي: الأمراء فالرؤساء فالعلماء فالشعراء وطبقة اللفي، وهذه مخصوصة بمن ليس له نظم

من أى صنف كان، ولا يجب إغفاله، وفيها النوادر والمضحكات.

وقد يترجم المؤرخ لأدباء في قرن معين، وهكذا ألف ابن سعيد المغربي كتابه «الفصون اليبانة في شعراء المائة السابعة»، وسار على نهجه آخرون، أو على موضوع فنى بعينه فأوقف ابن الأبار كتابه «إعتاب الكتاب» على تراجم من زلوا في حق ملوكهم، ولكن هؤلاء عفا عنهم، ثم جاء ابن خلكان فألف كتابه «وفيات الأعيان» وضمّنه تراجم لأبرز رجالات الإسلام في التاريخ، وهو أول معجم لسير الإعلام في اللغة العربية يرتبه مؤلفه على نحو أبجدي في دقة بالغة، ولاقى فيه جهدا كبيرا في هجاء الأسماء، وتحديد التواريخ. وسار على نهجه من بعده صلاح الدين الصفدى في «الوافي بالوفيات»، وجاء من بعدهما ابن شاعر الكتيبي فاستدرك عليهما في كتابه «فوات الوفيات» ما أغفلاه، وسار على نفس منهجهما الأبجدي.

وعرف تأريخ الأدب العربى لونا آخر من التأليف، يتخذ من الإنتاج لا من المنتج قاعدة، فكانت لدينا فهارس الكتب، ولكنها لا تعرض للكتاب مجرد عنوان، وإنما تأقى على ما تعرف من حياة صاحبه وأخباره وما اتصل به، وأوّل مؤلف نلتقى به من هذا اللون كتاب «الفهرست» للنديم، ودرسناه تفصيلا في كتابنا «دراسة في مصادر الأدب» في طبعته السادسة. وسوف نلتقى بهذا اللون من التأليف في الأندلس أكثر نضجا، وأوفر عددا، وأشد تنوعا، رغم أننى لم أجد أثرا يومئى إلى أن كتاب الفهرست للنديم عبر المضيق وبلغ الأندلس، ويحجب هذا النوع من التأليف تحت اسمين مختلفين: «فهرسة» و «برنامج»، وأورد لنا ابن خير في فهرسته، وليست الأخيرة، أسماء أربعة وسبعين كتابا تحمل عنوان فهرسة، وسبعة تحمل اسم برنامج.

والفهرسة أو البرنامج، فى الأعم الأغلب، كتاب يسجل فيه العالم ما قرأه من مؤلفات فى مختلف العلوم، ذاكرًا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه، والشيوخ الذى قرأه عليه، أو تحمله عنه، وسنده إلى المؤلف الأول، وربما ذكر خلال ذلك المكان الذى كان موضعا للدرس، والتاريخ الذى بدأ فيه الدراسة أو ختمها. ولم يلزم مصنفو البرامج والفهارس نهجًا واحدا، وإنما اختلفوا على طرائق أربع:

● أن يرتب الكتب حسب موضوعاتها: علوم التنزيل، من القراءات والناسخ والمنسوخ، والأحكام والتفسير، وعلوم الحديث، كتبه ومصطلحه وطرق أسانيده، وما يتصل بذلك من معرفة العلل والتواريخ والرجال، وكتب السير والأنساب، وكتب الفقه وفروعه وأصول الدين، وأخيراً كتب اللغة والنحو والأدب ودواوين الشعر.

وهذه الطريقة تعنى بذكر الكتب ومؤلفيها أكثر من عنايتها بالسيوخ الذين تلقى المؤلف عنهم أو استجازهم، أو أسند عنهم، وهى تحمل عادة عنوان فهرسة، وخير ما يمثلها «فهرسة ابن خير فيما رواه عن شيوخه»، لابن خير الإشبيلي، وأورد فيها أسماء أكثر من ألف وأربع مئة كتاب، وهو فى كل باب من الأبواب التى عرضنا لها من قبل يرتب الكتب بحسب النواحي التى تلقاها فيها: إشبيلية، وقرطبة، والمرية، ومالقة، والجزيرة الخضراء، وغيرها.

● أن يسرد المؤلف مرويّاته من الكتب من خلال ترجمته للسيوخ الذين تلقى عنهم أو استجازهم، وكانوا يتصدون للتدريس والرواية، وتحمل اسم برنامج غالباً، وأتباع هذه الطريقة يتفاوتون فيما بينهم، فابن عطية يسرد أسماء شيوخه مبتدئاً بأبيه، ويترجم لكل منهم، ويذكر الكتب التى قرأها عليه أو رواها عنه. والرعى يلزم نفسه فى برنامجه ترتيب هؤلاء السيوخ فصائل، وفق اختصاص كل فريق منهم بعلم انفرد به أو غلب عليه، ويفرد لكل فريق باباً خاصاً يسرد فيه أسماء رجاله ونسبتهم إلى أوطانهم، وما حمله عنهم من الكتب أو رواه أو استجازه، ويلتزم القاضى عياض الإطار العام للطريقة نفسها، ولكنه يضيف إليها شيئاً جديداً، فقد ذكر شيوخه مرتبين أبجدياً، وفضل الابتداء بالمحمّدين، ثم تبعهم بالباقيين من الألف حتى الياء، وهو بهذا قد يذكر الكتاب أكثر من مرة إذا حمله عن شيخين أو أكثر.

● والطريقة الثالثة تحيىء تأليفاً ملفقاً بين الطريقتين السابقتين، وخير من يمثلها الوادى آشى، وأوجزها فى مقدمة برنامجه، يقول: «وجعلته فى جزئين، فى أحدهما أسماء السيوخ وأنسابهم وكنائهم، وما أمكن من ذكر مواليدهم ووفياتهم وأناشيدهم، وفى الآخر ذكر المأخوذ عنهم مضافاً لهم ما فيه من علو سند لكن بالإجازة، معتمداً فى ذلك طريق ذوى الاستجازة». وكأننا هنا أمام كتابين جمعاً فى مصنف واحد، أى

جمع بين الفهرسة والبرنامج، فذكر الشيوخ في أولها، والكتب المروية عنهم في الثاني^(٦).

● والطريقة الرابعة، والأخيرة، يصفها لنا ابن عبد الملك المراكشي في كتابه «الذيل والتكملة» في السفر الخامس، في ترجمة أبي الحسن بن مؤمن الأندلسي بعد أن ذكر شيوخه، واسم برنامجه «بغية الراغب ومنية الطالب» بأنه: «برنامج حفي، أودعه فوائد كثيرة كاد يخرج بها عن حد الفهارس إلى كتب الأمالى المفيدة، وقفت على نسخة منه بخطه في ثمانية عشر جزءاً، أكثر من نحو أربعين ورقة، واقتضبه في ثمانية أجزاء من تلك النسبة، ووقفت عليه أيضاً بخطه، ورأيت نسخة أخرى من الأصل في سفرين كبيرين، ويكون هذا البرنامج في حجم جامع الترمذى أو أشف، وعرف فيه أحوال رجاله الذين روى عنهم، وذكر أخبارهم ومناقبهم في العلم، وسيرهم وأخلاقهم، وأسند عن جمهور منهم أحاديث وحكايات، وأناشيد وأدعية، وطرفاً مستطرفة، فجاء كثير الإمتاع، منوع الفنون والأغراض. وصدره بطرف واضح عن بيان فضل العلم وصناعة الحديث، وطرق الرواية، وكيفية الضبط، إلى غير ذلك من آداب علمية، وفوائد حديثة نافعة».

ويضى الزمن، وتلمع وسط ظلام العصر العثماني عبقرية تتمثل في مصطفى حاجي خليفة، وهو عثماني من القسطنطينية، توفي عام ١٦٥٨ م، فيصنع أكبر وأوفى فهرس كتب في العصر العربي الوسيط، وهو «كشف الظنون»، مستعينا برحلاته جنديا خلال عديد من البلاد العربية، وبما استقر في عاصمة الخلافة من أمهات الكتب التي كانت ترد عليها من مختلف بلاد العالم الإسلامي، واتكأ فيه على ذكر الكتب أكثر مما عرض لتراجم المؤلفين.

«ولكن نسبة هذه الكتب إلى تاريخ الأدب، والتعبير لأحمد حسن الزيات، كنسبة الحجارة إلى القصر المشيد، لأنها أخبار مفردة غير مرتبطة، لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة في الصناعة والغرض والأسلوب، ولا تذكر ما عرا النظم والنثر من تحوّل وتقلّب».

(٦) مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١ جـ ١ ص ٩٠ وما بعدها.

● عصور الأدب العربي حديثا:

كان المستشرق الألماني كارل بروكلمان، ١٨٦٨ - ١٩٥٦ م، أول من قدّم تقسيما عصريا كاملا لتاريخ الأدب العربي في كتابه الذي يحمل هذا الاسم، وصدرت الطبعة الأولى منه في وايمر في ألمانيا عام ١٨٩٨ م، وبني تقسيمه على مزيج من الاعتبار على العوامل السياسية والاجتماعية، فكسره بدءا على مرحلتين أساسيتين:

١ - أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الدولة الأموية عام ١٣٢ هـ = ٧٥٠ م، وأدرج تحت هذه المرحلة ثلاثة أقسام:

- الأدب العربي إلى ظهور الإسلام وهو ما يعرف بالعصر الجاهلي.
- عصر الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين من بعده، وهو ما ندعوه أدب صدر الإسلام.
- عصر الدولة الأموية.

٢ - الأدب الإسلامي باللغة العربية، وقسمه خمسة أعصر:

- عصر ازدهار الأدب في عهد العباسيين بالعراق من حوالى سنة ٧٥٠ م إلى عام ١٠٠٠ تقريبا.
 - عصر الازدهار المتأخر من عام ١٠٠٠ تقريبا إلى سقوط بغداد على يد هولاكو عام ١٢٥٨ م.
 - عصر الأدب العربي منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم الأول عام ١٥١٧ م.
 - عصر الأدب العربي منذ الفتح العثماني حتى أواسط القرن التاسع عشر.
 - الأدب العربي الحديث من أواسط القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا.
- وبعد جاء المستشرق الإنجليزي جيب، فقسمه في كتابه تاريخ الأدب العربي إلى الأطوار التالية:

● اللغة العربية، ويعرض لتاريخ العرب القديم.

● عصر البطولة، من ٥٠٠ إلى ٦٢٢ م، وهو ما نطلق عليه العصر الجاهلي.

● عصر التوسع، من ٦٢٢ م إلى ٧٥٠ وهو ما نطلق عليه الأدب الإسلامي، ويشمل الأدب في عصر صدر الإسلام وفي عهد الأمويين.

● الأدب العباسي، وكسره على عصور ثلاثة: الأول من ٨١٣ إلى ٨٤٧، والثاني من ٨٤٧ إلى ٩٤٥ م، وهو العام الذي استولى فيه بنو بويه على الحكم في بغداد، والعصر العباسي الثالث ويتفرع إلى أدوار عديدة: حلقة سيف الدولة ٩٤٤ - ٩٦٧ م، والعراق تحت حكم بني بويه، من ٣٣٤ هـ = ٩٤٥ إلى ٤٤٧ هـ = ١٠٥٥ م، وفارس الشرقية، والأدب في الأندلس، من البدء حتى سقوط عصر الطوائف، أي من ٧٥٠ م إلى ١٠٩١ م، والعراق وفارس في عصر السلاجقة، من عام ٤٤٧ هـ = ١٠٥٥ م إلى سقوط بغداد في يد التتار عام ٦٥٦ هـ = ١٢٥٨. ومصر وسوريا تحت حكم الأيوبيين، من ١٠٥٥ إلى ١٢٥٨ م، والأدب العربي في الأندلس في عصره الفضي تحت حكم المرابطين والموحدين، من عام ١٠٩١ إلى ١٢٣٧ م، وعصر المماليك في بغداد من سقوط الدولة العباسية نهائيا عام ٦٥٦ هـ = ١٢٥٨ إلى عام ١٨٠٠ م والأدب العربي في مصر وسوريا تحت حكم المماليك، من ١٢٥٨ إلى ١٥١٧ م، والأدب العربي في إسبانيا وشمال أفريقيا منذ عام ١٢٥٨ م، والأدب العربي في مصر من عام ١٥١٧ إلى عام ١٨٠٠ م، ثم الأدب الحديث منذ تولى محمد علي حكم مصر إلى أيامنا هذه.

واتبع المستشرق الإنجليزي نيكلسون، ١٨٦٨ - ١٩٤٥ م، منهجا عاد به إلى الوراء أكثر، فقسّم الأدب العربي إلى ثلاثة عصور رئيسية: السبأى الجميرى، من ٨٠٠ ق م إلى ٥٠٠ م، والعصر السابق للإسلام، من ٥٠٠ إلى ٦٢٢ م، والعصر الإسلامى ويبدأ من هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المدينة إلى يومنا هذا. وكسر هذا العصر الأخير على خمسة أقسام: حياة الرسول، وخلافة الراشدين، والدولة الأموية، والدولة العباسية حتى عام ١٢٥٥، ومن الفتح المغولى حتى اليوم. وبين هذه الألوان من التقسيم نتأرجح تقسيمات بقية المستشرقين، فلما احتذاهم

العرب على نحو ما أشرنا في الفقرة الخاصة بالأدب المقارن في العالم العربي، توزّعوا في خطاهم تبعاً لما يعرفون من لغات وآداب أجنبية، فسار جورجى زيدان في كتابه «تاريخ الآداب العربية»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م على خطى بروكلمان، واختار الأستاذان أحمد الاسكندري ومصطفى عناني في كتابهما «الوسيط في الأدب العربي وتاريخه»، وصدرت طبعته الأولى في القاهرة عام ١٣٣٧ هـ = ١٩١٩ م، أن يقسماه إلى خمسة أعصر: الجاهلي، وصدر الإسلام ويشمل بنى أمية، والعباسي وينتهي بسقوط بغداد في أيدي التتار، وعصر الدول المتتابعة التركية، ويشمل دولتي الممالك بمصر والشام والدول المتخلفة عن التتار في آسيا، وممالك الدولة العثمانية في القارات الثلاث، وينتهي بمبدأ النهضة الأخيرة عام ١٢٢٠ هـ = ١٨٠٧ م وعصر النهضة الأخيرة وابتدئ بحكم محمد علي حتى وقتنا هذا. وقد مارس كتاب الوسيط من النفوذ والتأثير في حياتنا الأدبية، إيجاباً وسلباً، على امتداد العالم العربي ما لم يمارسه كتاب حديث آخر، وتجاوزت طبعاته المعروفة لحظة كتابة هذا السطور الستين طبعة، غير الطباعات المسروقة في لبنان وغير المعروفة في القاهرة.

واختار مؤلفو كتاب «المفصل في تاريخ الأدب العربي»، وهم لجنة من وزارة المعارف (التربية الآن) في أول كتاب منهجي للمدارس الثانوية، وتألف من: أحمد الإسكندري، وأحمد أمين، وعلى الجارم، وعبد العزيز البشري، وأحمد ضيف، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٤ م أن يقسموه إلى العصور التالية: الجاهلي، وصدر الإسلام ويتضمن الأموي، والعباسي الأول، والعباسي الثاني، وتناولوا هذا الأخير على أساس جغرافي فقسموه إلى: العراق وفارس وخراسان، ومصر، والشام والأندلس، والمغرب، وجزر البحر الأبيض المتوسط، والعصر التركي وكسروه على فترتين: المملوكي والتركي، وعصر النهضة الحديثة.

ولم يختلف الدكتور شوقي ضيف كثيراً في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، وصدرت الطبعة الأولى من الجزء الأول منه عام ١٩٦٠ عن منهج «المفصل» في جملته، ولو أنه اختار لما بعد العصر العباسي الثاني اسم «عصر الدول والإمارات»، وردّه إلى الأسر الحاكمة فقسمه إلى: الفرس في إيران، والحمدانيين في حلب،

والقاطميين. والأيوبيين والمماليك في مصر، والطوائف والمرابطين والموحدين في الأندلس، وهم تقسيم أملت فيه يبدو ظروف التأليف، والمواءمة بين أحجام الأجزاء.

ولأن الأدب الأندلسي يمثل حالة فريدة في إطار الأدب العربي، فقد ازدهر على أرض أوروبية، وأسهمت فيه عناصر لاتينية، وأخذ ظلالة متميزة، وتعرض لتأثيرات مختلفة، درج مؤرخو الأدب على دراسته مستقلا، وتقسيمه أدبيا إلى عصور ارتبطت بالتطور السياسي ومراحل، فجاءت ساذجة ومضحكة أحيانا، وهي: الولاة، والإمارة، والخلافة، والحجابه، والطوائف، والمرابطين، والموحدين، ومملكة غرناطة.

ووجه الاعتراض على تفاهة هذا التقسيم واضح جلي، ذلك أن العصور الأربعة الأولى تمثل مرحلة تطور، وليس بينها أى خلاف على المستوى الأدبي إلا ما يكون بين الولادة والنشأة والفتوة والرجولة والاكتمال، وليس بينها وبين عصر الطوائف إلا أنها في هذا كانت ثمة غرس أينع عبر المراحل الماضية، وأن الأقاليم أخذت بحظها وظهرت على المسرح مؤثرة ومتأثرة، وأما العصور الثلاثة الأخيرة فتمثل مرحلة الرحلة إلى السفح والاحتضار.

ولهذا لا أرى في تاريخ الأدب الأندلسي غير مرحلتين: الصعود ثم الانحدار، والأول جاء على مهل، واستغرق زمنا، شأن كل غرس جديد، والثاني مضى عجلا دون توقف، شأن الانحدار والسقوط.

هذه التقاسيم التي سبقت تعسفية في مجملها، ومبنية على أسس غير مبررة في أغلبها، وما نلقاه أحيانا من التوافق بين الأحداث السياسية والظواهر الأدبية يعود إلى أسباب أكثر تعقيدا وأبعد غورا، تتصل بالحياة الاجتماعية والتأثيرات المحلية المتعددة والمتنوعة، والأمزجة الفردية، في أدب يشغل مساحة مترامية الأطراف في المكان والزمان، مما يجعل مهمة التقسيم إلى عصور تاريخية، بمنهجية وعقلانية أمرا بالغ الصعوبة إن لم يكن مستحيلا، وقلة من مؤرخي الأدب تلجأ إليه الآن، أما الجمهرة الغالبة، متأثرة بالمناهج الغربية حيناً وباللدواعي المحلية حيناً آخر، فتؤثر أن تؤرخ لمنطقة محدودة في التاريخ أو الجغرافيا، أو تربطها بجهود الحكام العظام، أو على أسس فنية خالصة، بأن تدرس نوعاً أدبيا، أو اتجاها نقديا معينا، وقد تجمع بينها وبين التحديد الجغرافي، أو تقف عند شخصية أدبية بارزة فحسب.

ويلفت النظر أنا أيًا من دارسى الأدب ونقاده ومؤرخيه لم يقف عند مفهوم الجيل، وكان عباس العقاد هو الوحيد الذى استخدمه فى دراسته المركزة والجيدة «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى»، ونشرها فصولا فى جريدة روزاليوسف اليومية عام ١٩٣٥، ثم أصدرها مجتمعة فى كتاب بعد ذلك بعامين، وتضم دراسات لاثنى عشر شاعرا، متفاوتة الحجم، وفاز منها شوقى بالنصيب الأكبر، وكل ما يؤخذ عليها أن الشعراء الذين أوردتهم العقاد، يمثلون فى المصطلح النقدى للكلمة جيلين لا جيلا واحدا، وإن خضعوا لمؤثرات محلية متقاربة.

● رأى بلاشير فى عصور الأدب العربى:

مع أن المستشرق الفرنسى ريجيس بلاشير آثر فى كتابه «تاريخ الأدب العربى منذ البدء حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى»، وصدرت الطبعة الأولى من المجلد الأول عام ١٩٥٢ أن يستخدم منهج جيب فى التقسيم إلا أنه حاول فيما بعد، فى مقال له فى مجلة الدراسات الإسلامية التى تصدر فى باريس، فى العدد ٢٤ عام ١٩٦٦، أن يكسر حدة الموروث فى هذا الاتجاه، وأن يخرج بالأمر إلى آفاق أرحب، فألقى بمحاولة جديدة تقوم على التمييز بين العصور المختلفة على أساس الظواهر الثقافية والاجتماعية دون أن يأخذ فى الحسبان الظواهر السياسية والتاريخية قاعدة جوهرية أو وحيدة.

وفى ضوء هذا المبدأ مَيَّز بين خمسة عصور أساسية: عصر الذين حملوا رسالة الإسلام فى الجزيرة خلال حياة الرسول، ثم حملوها بعد وفاته إلى العراق والشام، ولحظة القمة فيه تأتى بعد عشرين عاما من وفاة الرسول، أى حوالى عام ٥٠ = ٦٧٠ م، لأن نزول القرآن والتغيرات التى طرأت على العالم العربى لم تؤثر واقعا، أو ظاهريا، على النتاج الأدبى إلا بعد تصرف هذه الأعوام، ويتميز هذا العصر بالدور الفعّال الذى لعبته كل من الكوفة والبصرة حيث حققنا للإبداع العقلى، والشعر من بينه بخاصة، تألقا وانطلاقا لم يكونا معروفين له من قبل، وفرضتا لهجة كان شيوخها حتى نزول الوحي مقصورا على المجال الشعري، فارتفعت بفضل القرآن إلى مصاف اللغة الدينية.

ويجعل لحظة القمة في العصر الثاني نحو عام ٧٢٥ م، حيث بلغ الأدب غايته، وهذه اللحظة القمة تسبق سقوط الدولة الأموية بربع قرن من الزمان فحسب والظواهر التي بدأت تحكم بدايات هذا العصر نشأت وتطورت في الشام والعراق والحجاز، ورغم حماية السلطة المركزية لم تمثل الشام المركز الحقيقي للإبداع الأدبي، وبقيت دمشق محور جذب شعراء المديح فحسب القادمين من خارجه من العراق وشرق الجزيرة والحجاز، في حين أن الحجاز كان قد بدأ قبل ذلك بزمن يشهد مولد مدرسة شعرية تحاول أن تستقل عن التقاليد الشعرية البدوية، إطاراً وموسيقاً وشخصية، ولكنها أجهضت، بينما واصلت البصرة والكوفة سيرهما في خلق تيار فكري، ومناخ عقلي، وضع حداً لنهاية العصر السابق، وجردت التقاليد الشعرية الجاهلية من هيبتها. وأما التطور السياسي الذي حدث فوقف عند حدّ نقل مركز الدولة من سوريا إلى العراق، وكأى عصر ذهبي لم يكن هذا العصر خالياً من التوتر والقلق، في شتى جوانب الحياة، سياسية ودينية، واجتماعية وأدبية أيضاً.

ويبدأ العصر الثالث مع نهاية الربع الأول من القرن الرابع الهجري وسادته ظاهرتان: إحداهما انقطاع صلة الشعر تدريجاً بجذوره الشعبية، وارتدائه مظاهر «العلمنة» والتحدلق وهى أثواب لها قيمتها عند المتأدين والأرستقراطيين، على حين أخذ النثر يبحث عن وسائل ارتقائه من خلال أسلوب غمطي مع ظهور المقامة، وهى أشياء أظهرت توقف الأدب عن أن يكون انفتاحاً على النزعة الإنسانية العلمانية، ولم يعد منذ الآن غير لعبة أدبية، وتأكيداً للبراعة اللفظية، وفضولاً يتزاحم حوله العلماء وجامعو النصوص. والثانية تفتت الخلافة العباسية، وقيام إمارات قوية تحاول كل منها أن تنافس بغداد، كالقاهرة في ظل الفاطميين وقرطبة في ظل بني أمية وكلها تشكل اتجاهات قوية، رغم خضوعها، رمزيًا في مجال الأدب والثقافة للعراق، ومع ذلك كانت تتحرك أكثر مما يجب، في اتجاه سياق عقلي واحد، وتحت تأثير قوة ذات أنماط متشابهة.

ولا يقف بلاشير بهذا العصر عند سقوط بغداد في يد هولاكو عام ١٢٥٨، لأنها كانت قد توقفت في الواقع قبل قرن من السقوط عن إمداد العالم العربي والإسلامي بأى كاتب أو شاعر يمكن أن يعد من الكبار الذين ميزوا «العصر

الذهبي»، وكان ذلك تأكيداً لانتقال السيطرة الأدبية انتقالاً كاملاً إلى القاهرة. وغرباً في الطرف الآخر من العالم الإسلامي كان النشاط الفكري يتحرك أيضاً من قرطبة إلى إشبيلية، وقد سقطت في يد النصارى، إلى تلمسان في المغرب، وبجاية وتونس بخاصة.

وكما نرى، فإن بلاشير يرى أن النصف الأول من الألف الثاني للميلاد لم يكن متدهوراً، وإن اعترف بأن هذه الفترة اعتراها لون من البطء والخمول فحسب، وضعف في الإبداع لدى الشعراء والكتاب، فلم ينشأ أى نوع أدبي جديد، وعاشت الفترة على اجتراح روائع الماضى.

أما الظاهرة الكبرى التى حدثت بعد ذلك فجاءت إثر سقوط القسطنطينية في يد الأتراك العثمانيين، وظهورهم قوة جديدة متألفة في حوض البحر الأبيض المتوسط، ومن هنا يمكن أن نقف دون تردد (لا يزال بلاشير هو الذى يتحدث) بتاريخ العصر الرابع أمام عام ١٥١٧، وهو تاريخ دخول السلطان سليم الأول القاهرة، واستيلائه على مصر، ومع هذه الظاهرة تشهد اللغة العربية لأول مرة نظاماً حاكماً يضيق عليها الخناق، ويمتد غرباً حتى يبلغ الجزائر، ومن المبالغة بالطبع أن نرد إلى الحكم العثماني وحده فترة السبات التى سيطرت على الأدب العربى أكثر من ثلاثة قرون. ومع ذلك، فحيث يلعب الحكام والأمراء دوراً في رعاية الأدب من خلال مؤسسات حقيقة، كما في الحضارة العربية، فمن الضروري أن يشكّل اختفاؤهم ضربة قاتلة لتطور النشاط الأدبي، ولم يكن الثقل نفسه بمستوى واحد في مختلف مجالات المتحدثين بالعربية ومناطقهم، فاختلف في بغداد وحلب ودمشق والقاهرة والإسكندرية عنه في تونس وتلمسان، تبعاً لقوة المدافعين عن العربية وصلاتهم، على حين عرف المغرب الأقصى كيف ينأى بنفسه جانباً فظل إنتاج مدينة فاس ثرياً حتى القرن التاسع عشر.

وخلال الحكم العثماني تناقصت أبعاد العالم العربى ولم يعد يمثل في منطقة البحر الأبيض هذه الدائرة الواسعة التى تمتزج فيها الشعوب، وتتغش الحياة الفكرية من خلال الصدمات العنيفة، وظل الأدب على حالة محزنة قانطة، بدون صدى خارجي،

حتى فجر القرن الثامن عشر حين تدفق عليه هواء خارجي، عبر نوافذ جديدة، فأدى إلى تجديد جذرى.

وجاءت الصدمة مع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وانتهت مقاليد الحكم إلى محمد على، وعرف كيف يسوس مصر، ويعمق القنوات التي تصلها بالعالم، وساد شعور قوى كاسح بأن الأمور تنهياً لرحلة جديدة لا تدير ظهرها للماضى البعيد، ولكنها لن تبقى أسيرة الحاضر المتخلف، وحين تتحرك نحو القمة يبدأ العصر الخامس والأخير في الأدب العربى، بين عامى ١٨٦٠ و ١٨٨١، حيث أعطت عوامل التجديد أولى ثمارها فخرجت مصر والشام من عزلتهما، وانتشرت المطابع، وشاعت الصحافة، يومية وأسبوعية وفصلية، وعمق ذلك كله ديمقراطية نسبية، وتعليم رغم محدوديته، وكانت أولى ثمار هذا الوعى بداية يقظة قومية مصرية قادها أحمد عرابى لمواجهة التوسع الاستعمارى القادم من الغرب، ومعها بدأ الأدب يسلك طريقه نحو عصر ذهبي آخر، شاهده هذه الأنواع الجديدة التي لم تعرفها العصور الأخرى، ممتلة في المسرح والرواية والقصة واليوميات والسيرة الذاتية، وتساوى في عمقها وعاطفتها ما مثلته للغرب الأوربي في عصر النهضة^(٧).

ومع ذلك يرد على رأى بلاشير هذا، رغم أنه محاولة جديدة وجادة وملهمة، أن العمل الأدبى الأكثر تأثيراً وتوهجاً، والأعلى قمة والأوسع شهرة، في عصر ما، لا يكفى وحده لإقامة حدود هذه العصور، وتقسيمها إلى ذهبية ومنحطة، وبعض المحاولات التي حاولت أن تضيف على التاريخ طابعا توقيعيًا منتظماً يعلو أو يهبط، إنما تقوم على أساس من سوء فهم الظواهر، والأدب من بينها.

● التعصير والمقارنة:

تتطلب دراسة عصور الأدب كما رأينا منظورا مقارنا، لأن عصور الأدب الكبرى كالباروك والكلاسيكية والرومانسية وغيرها ليست من أدب قومى واحد

R. Blachere: «Moments Tournant dans La litterature arabe, Revue de studia islamica, (V) XXIV, 1966.

وترجمه الدكتور أحمد درويش إلى اللغة العربية، ونشره في مجلة «دراسات عربية وإسلامية» التي تصدر في القاهرة بإشراف الدكتور حامد طاهر، العدد ٢، ص ١٠٢ وما بعدها، القاهرة ١٩٨٤.

فحسب، وإنما تشمل آداباً مختلفة، أوربية وأمريكية وشرقية، ولو أنها لم تظهر فيها كلها في وقت واحد، وبالطريقة نفسها، على أن نأخذ في الاعتبار أن الأدب القومي قد يقدم قيمة خاصة يتميز بها عن غيره عند دراسة عصر أدبي ما. فالأدب العربي ضروري لدراسة عصر النهضة الأوربية، ونشأة الشعر الغنائي فيه، والأدب الفرنسي ضروري لدراسة الكلاسيكية، والألماني لدراسة الرومانسية، والمقامات العربية لدراسة نشأة رواية الصعلكة.

ولكى تتضح الرؤية أمام الدارس جيداً فإن تحليل عصر ما يتطلب معرفة الظروف التاريخية للعصر الذي يدرسه، وبخاصة بقية الفنون في العصر نفسه، كالرسم والنحت والمعمار والموسيقا وغيرها. لأن دراسة التوافقات والاختلافات بين الأدب وبقية الفنون الأخرى بالغ العون في توضيح مراحل الحمل والإنجاب والنضج، ومعنى العصر الأدبي، وتوهج بعض الموضوعات دون غيرها. وأن نأخذ في الاعتبار دائماً أن التحليل المقارن للفنون المختلفة في العصر الواحد يجب أن يتم في حذر شديد، وأن نلاحظ واعين - مثلاً - نوعية الاختلاف في البناء والتقنية بين فن الأدب وبقية الفنون التشكيلية الأخرى، حتى لا نبسط الانتقال بينها بأكثر مما ينبغي، أو نعمق الهاوية بأبعد مما يجب.

وقد عرض وِلْك هذه القضية في نظرية الأدب، وأشار إلى أن الفنون المختلفة، وهى التشكيلية والأدب والموسيقا، لكل واحد منها تطوره الخاص وإيقاعه المختلف، وبناء داخلي يتألف من عناصر خاصة به. وما لا شك فيه أنها تحتفظ بعلاقات متبادلة دائماً، ولكن هذه العلاقات ليست تأثيرات تنطلق من نقطة معينة، وتحدد تطور بقية الفنون الأخرى، وإنما يجب أن نفهمها كأسلوب معقد من العلاقات الجدلية، تتحرك في الاتجاهين، من فن إلى آخر وبالعكس، ويمكن أن تتحول تماماً في نطاق الفن الذى دخلت فيه، وأن نفهم خلاصة نشاطات الفرد الثقافية في مجمل تنوعها، سلسلة من الحلقات تتطور بنفسها، وكل واحدة في سياق قواعدها الخاصة، وليس من الضروري أن تكون مستقلة، أو متشابهة، عن بقية حلقات السلسلة المجاورة لها.

وبين كل مناهج التعصير نرفض هنا بقوة المنهج اللغوى الذى يتحرك في نطاق

اللغة القومية الواحدة، لأنه يفتقد القيمة بالنسبة للباحث المقارن، وتحفظ بإزاء المنهج التحليلي، ولو أننا لا نستطيع أن نسقطه نهائياً، لأنه تحول عند اللغويين إلى نوع من الطبيعة الثانية، وكل ما نفعل بإزائه أننا نقف في وجه مبالغاته حين يستخدم التواريخ آلياً، ومن ثم فإن لوحات فان تيجيم الإجمالية، ولوحات العالم الألمانى أدولف سيبان، والمجلد التاسع من المعجم الأدبي من تأليف بومبياني، يجب أن تُفسّر على أنها محاولة لجعل الأحداث المتزامنة على امتداد تاريخ الأدب الأوربي أقرب تصوراً وأسهل تناولاً.

ومنهج التعصير التحليلي الذي يتمتع حتى يومنا بأكبر قدر من التفضيل هو الذي يتخذ من التقسيم إلى قرون أساساً، ويكثر في المناهج الجامعية أوربية وأمريكية مثل: الأدب الألمانى في القرن العشرين، أو الأدب الإنجليزي في القرن السابع عشر، ونلاحظ أحياناً أن العنوان لا ينطبق على المحتوى بدقة، فالذى يدرس الأدب في القرن التاسع عشر لا يفكر في المساحة الزمنية التي تمتد من عام ١٨٠١ إلى ١٨٩٩، وإنما يفكر فيما يتصل بإنجلترا في العصر الفيكتوري، وفرنسا في المرحلة الواقعية الطبيعية، وبألمانيا في المرحلة التي تبدأ بموت جوته، وتنتهى بالاحتجاج الرسمي من قبل خمسة من تلاميذ زولا في ألمانيا، وبالأدب العربي في ظهور رفاة الطهطاوى ومحمد عبده والبارودى، وحتى وفاة الأخير منهم في مطلع القرن العشرين.

وهذا الهيكل الذى يحتفظ به مؤرخو الأدب، وهو تجریدی في جانب منه، لا يقف عند التقسيم إلى قرون، وإنما أيضاً قد يصنّف الأحداث ذات الطابع التاريخي الخالص، داخل نطاق القرن، ويربط بها الأدب، كفترة حكومة معينة، أو امتداد حرب، أو قيام هدنة، أو محالفة سياسية، أو انتصار عظيم، وهكذا...

ويتمتع هذا المنهج بشعبية كبيرة في إنجلترا اليوم، على الرغم من طابعه المتناقض، إذ لا يوجد أى مبرر للمقابلة بين حكم هنرى الثامن ١٥٠٩ - ١٥٤٧ م، وحكم جورج الخامس، ١٩١٠ - ١٩٣٦، ولا بين عصر إيزابيل الأولى، ١٥٣٣ - ١٦٠٣، وعصر الملكة فيكتوريا، ١٨٣٧ - ١٩١٠، وربما كان التفسير الوحيد لهذا أن كلا من الملكة فيكتوريا والملك جورج مارسا تأثيراً

كبيرا في مجال الأدب والثقافة في عصرهما، وأحدثا تغييرات هامة في الحياة الاجتماعية والثقافية في بريطانيا.

ولأنّ الحروب العربية، أو التي سيق العرب إليها، شغلت جانبا كبيرا من الحياة العربية، فقد شاعت التقسيمات المرتبطة بها، وتعددت الأبحاث التي تقف عند حرب معينة أو تتخذ منها منطلقا، أو حتى نهاية: الحرب العالمية الأولى، بين الحربين، الحرب العالمية الثانية، أو ما بعدها، وهكذا.

وفي مثل هذه الحالة علينا أن نأخذ في الاعتبار التفاوت بين الاتجاهات في المجال القومي وفي المجال العالمي. فحين كانوا في إنجلترا يستخدمون مفهوم المسرح اليعقوبي كان الإنتاج المسرحي في نظر الباحثين الأوربيين في هذا العصر خارج إنجلترا يقع في نطاق العصر الإيزابيلى، وقد ظل شكسبير يكتب المسرح حتى بعد وفاة الملكة إيزابيلى، وعهدها لا يمكن أن ينطوى تحت فترة المسرح اليعقوبي، ولم يكن العالم العربى قد عرف المسرح بعد. وأزهى فترات الرومانسية في مصر تقابل في العالم الغربى فترة سيادة الواقعية ومذاهب أخرى ليست الرومانسية من بينها.

الأنواع الأدبية

● فكرة النوع:

الخلق الأدبي هو تجسيد الجمال خالداً عن طريق الكلمة، وفي نطاق هذه الوحدة الجوهرية يقدم لنا ألواناً مختلفة، ترتبط بعوامل شتى.

قد يستهدف المبدع بعمله غاية جمالية خالصة، أو هي الغالبة، أو غايات عملية تربوية تحيى معها اللوحة الجمالية عرضاً، كذلك يمكن أن يشير إلى أحداث واقعية أو متخيلة، ويعرضها حدثاً ينمو أمام الجمهور، أو يفسح له المجال لكي يتشعر ويفكر، وقد تكون وسيلة التعبير المستخدمة نثراً أو شعراً، عرضاً أو سرداً، أو حدثاً مُثلاً، وكل واحدة من هذه لها متطلباتها وتقنياتها الخاصة، وتلعب التقاليد والعادات الموروثة دورها في تثبيت هذه النماذج. فكان معها، ما اصطلح على تسميته بالنوع الأدبي.

إن ظهور الأنواع الأدبية في تعاقب زمني دليل بين على أن ثمة تقليداً يفرض نفسه على المبدعين، حين يصبونه في قوالب موروثة، جاءتهم عبر الزمن، يلاونه كل مرة بسائل مختلف، فيتغير شكلها بتأثير المواد التي تُصب فيها، فتصبح المسرحية أنواعاً، والرواية أشكالاً، والملحمة ضروباً، والوعاء واحد في كل الحالات، وهذه التقاليد قد تكون موروثة وتطورت مع الزمن بعوامل داخلية بحتة، أو بتأثيرات خارجية من آداب أخرى، وقد تكون مستعارة كلها من أُمم مجاورة، ويحدث في حالات قليلة أن تكون من خلق الكاتب نفسه، فيخلق العمل الأدبي شكله الخاص

فالنوع الأدبي له طابع عام، وأسس فنية خاصة به، تميزه عن كل ما سواه، وتفرض نفسها على كل مبدع يتخذ منه قالباً، مهما كان الموضوع الذي يعالجه، واللغة التي يكتب فيها، وقد يكون للزمن دوره في تشكيله، فتتغير خصائصه الفنية قليلاً، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى آخر، وقد يفقد طابعه كلية، وقد

يموت. ففي البدء كانت المسرحية شعرا، ثم صارت تكتب في الشعر والنثر، وهي الآن تكتب نثرا خالصا، وبدأت الملحمة شعرا، ثم صارت نثرا، ثم ماتت في عصرنا الحديث. وفي الصفحات التالية مع الأنواع في رحلتها من البدء حتى يومنا.

● تطور الفكرة:

كان أفلاطون (٤٢٩ - ٣٤٧ ق.م) أول من عرض لمشكلة الأنواع الأدبية، في الكتاب الثالث من الجمهورية، حين ميز بين أنواع شعرية ثلاثة كبرى: الشعر المسرحي، أو المحاكاة، والشعر غير المحاكي أو الغنائي، وما هو خليط منها وهو الملحمي. ثم عاد في الكتاب العاشر من المؤلف نفسه واعتبر الشعر كله ضربا من المحاكاة. ولا يعرف أحد على وجه اليقين أسباب هذا التغير، وكل ما يمكن تصوّره، أو افتراضه وقبوله، أن بعض الزمن مرّ بين تحرير الفصلين، وفي هذه الفترة غير الفيلسوف الإغريقي رأيه، واتجه مذهبه الجمالي نحو إلغاء الأنواع الأدبية، وبدأ يركز على عالمية الفن ووحدته، ويحتقر التغير بما يمثله من تنوع وكثرة.

أما أول تأمل عميق للأنواع الأدبية وخصائصها فنلتقى به عند أرسطو، ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م، في كتابه فن الشعر، وهو يمثل المصدر الرئيسي للمادة حتى يومنا هذا، وفي الفقرة الأولى منه نقراً: «سأتكلم هنا عن فن الشعر، وأنواعه المختلفة، وسأبحث في وظائف كل نوع، وفي البناء الصحيح للمنظومة، وعدد أجزائها، وخصائص كل منها». ثم قال: إن الشعر ضرب من المحاكاة، وكذلك كل الفنون، وبدأ يقسمه نوعياً على الأسس التالية:

● بحسب الوسيلة التي تتحقق بها المحاكاة، فنحن نميز - مثلاً - بين الرسم والموسيقا لأن الأول يستخدم اللون، والثاني يستخدم الإيقاع والانسجام، وفي الشعر نفسه، بين القصائد من جانب، والمأساة والملهة من جانب آخر، ومع أن هذه الأشكال الشعرية كلها تعتمد على الإيقاع والنغم وبيت الشعر، لكنها تختلف في استخدامها، فالقصيدة الغنائية تستخدم العناصر كلها في الوقت نفسه، على حين أن المأساة والملهة تستخدمانها منفصلة:

● أوبحسب موضوع المحاكاة، فهذه تقع على أشخاص يعملون، وهم إما نبلاء

أو من غمار الناس، فضلاء أو منحطين، أو من أبناء الطبقة الوسطى، وهذا يميز أرسطو بين المأساة والملمهة، لأن تلك تهدف إلى تمثيل شخصيات من أفضل الناس بعامة، وهذه إلى تمثيل الأسوأ من بينهم.

● أو بحسب طريقة المحاكاة، فهناك شكلان شعريان يستخدمان الوسائل نفسها، والموضوع ذاته، ومع ذلك يمكن أن نميز بينهما باختلاف طريقة المحاكاة، فقد تكون هذه شعرية قصصية أو مسرحية، وفي الأولى يحكى الشاعر باسمه عن نفسه، أو متمثلاً بشخصيات عديدة، وفي الثانية يقوم الممثلون بالعمل مباشرة «كما لو كانوا الشخصيات نفسها، حية تتحرك».

وفي ضوء ما ذكرنا نلمح أن أرسطو يبنى تقسيمه للأنواع الأدبية على خصائص تتصل بالمحتوى، فيفرق بين الشعر الجاد والهزلى، أى بين المأساة والملمهة، أو تتصل بالشكل من إيقاع ووزن وقافية، وبُنْيَة خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني، وحجم العمل، وطوله أو قصره، والزمن الذى يشغله، ومن هنا يجيء التمييز بين أسلوب القص المستخدم فى الشعر الملحمى، والأسلوب المسرحى المستخدم فى المأساة.

ويحتل هوراس، ٦٥ - ٨ ق.م، مكانة بارزة فى تطور مفهوم النوع الأدبى، وترك أثراً واضحاً على فن الشعر والبلاغة فى حركة النقد الأوربية الحديثة، وبخاصة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان يرى أن النوع الأدبى يخضع لتقاليد معينة، ويتحدد بواسطة البحر العروضى الذى يجيء فيه، ومن خلال المحتوى الذى يتضمنه، وتمة بحور عروضية أقرب إلى لغة الحوار، ومن ثمّ فهي المفضلة للعمل المسرحى، وعلى الشاعر أن يختار طبقاً للموضوع الذى يتناوله النموذج العروضى والأسلوب المناسب، فلا يعبر عن موضوع ساخر فى بحر من خصائص المأساة، والعكس صحيح، وإنما لكل موضوع، ولكل نوع، بحر وأسلوبه. والأنواع عنده وحدات مستقلة تماماً، ومطلوب من الشاعر أن يحافظ عليها كذلك، فلا يخلط بينها، وتبّت القاعدة الشهيرة عن «وحدة النغم»، وظلت مقبولة من الكلاسيكية الفرنسية لزمن طويل، وكانت تؤمن بالفصل المطلق بين الأنواع الأدبية.

وخلال القرن السادس عشر الميلادى حظى كتاب «فن الشعر» لأرسطو

بتقدير واسع في كل أوربا، وأثار خصوبة مدهشة في البلاغة ونقد الشعر، ودار نقاش عميق وحاد حول الأنواع الأدبية، يتخذ من أفكار أرسطو وهو راس محورا، وأصبحت موضع تعليق واسع وشروح مستفيضة.

غير أن تقسيم أرسطو الثنائي للشعر، إلى مسرحي وقصصي لم يستمر طويلا، وحلَّ مكانه تقسيم ثلاثي: مسرحي وملحمي وغنائي، ونال هذا التقسيم حظا كبيرا من الاستمرارية والشهرة، رغم أن أرسطو لم يدرس في كتابه «فن الشعر» القصيدة الغنائية، ولو أن النقاد يفترضون أنه قام بذلك في الجزء الضائع من الكتاب، وعلى أية حال فإن نقاد القرن السادس عشر وجدوا لونا من الشعر لا يمكن أن ينضوى تحت الشعر المسرحي أو الملحمي، فدافعوا عن وجود نوع ثالث وهو الشعر الغنائي.

وكل واحد من الأنواع الأدبية الكبرى تنطوى تحته أنواع أصغر منه، وتتميز فيما بينها بقوة ودقة، وتخضع لمجموعة من القواعد الخاصة، تتصل بالشكل والأسلوب، كما ترتبط بالمحتوى نفسه، والحرص على هذه القواعد يمثل عاملا رئيسيا في تقييم الإبداع الذي جاء فيها.

دافعت الكلاسية الفرنسية بقوة عن فكرة النوع كما وضعها أرسطو وأنصار هوراس في عصر النهضة، فهي عندهم جوهر خالد، ثابت لا يتغير، تحكمه قواعد لا تختلف، وحافظت على قاعدة وحدة النغم بعناية، وفرقت بدقة بين الأنواع المختلفة، فكل واحد منها له موضوعاته الخاصة، وأسلوبه الذاتي، وغاياته المتميزة، وعلى الشاعر أن يحترم هذه القواعد وأن يبقى عليها نقية خالصة، والأنواع الهجينة التي تجيء وليدة الخلط بين نوعين أو أكثر، مثل المأساة الهازلة، مرفوضة تماما، وهي لون من الأدب انحدر تماما مع سيطرة الكلاسية الفرنسية على مجالات النقد والإبداع.

كانت الكلاسية تفهم النوع الأدبي على أنه عالم مغلق لا يسمح بتنمية جديدة، ويحد نماذجه العالية في الأدبين الإغريقي واللاتيني، وتؤكد على تاريخيته، وطابعه الجمالي الثابت، واعتبرت أفكاره ونماذجه وقواعده قيما مطلقة، وعانى الكلاسيون حرجا شديدا حينما وجدوا أنفسهم أمام أنواع جديدة يجهلها الإغريق واللاتينيون،

ولا نخترم القواعد المقررة في مختلف أنواع الشعر، أو الأشكال الجديدة التي تجيء فيها أحيانا الأنواع الأدبية التقليدية، كما حدث مع القصيدة الملحمة.

وجانب آخر لا يقل أهمية في رؤيتها إلى الأنواع الأدبية، وهو النظر إليها من زاوية طبقية، فهي تقسم الأنواع إلى كبرى وصغرى، ولكن تقسيمها هذا لا يعتمد على المتعة التي يحدثها النوع في القارئ أو السامع أو المشاهد، قلت أو كثرت، وإنما يرتبط بمرتبة الحركات المختلفة وحالة الفكر الإنساني، فالمأساة تعبير عن قلق الإنسان وآلامه أمام القدر، والملحمة تعبير بليغ عن البطولة، وبالطبع يعتبران نوعان كبيران، وشكلان شعريان أسمى من الأسطورة أو المهزلة مثلا، لأن هذين نوعان صغيران، يعبران عن اهتمامات ومساعل فكرية من درجة أقل سموا. وطبقية الأنواع هذه تنعكس أيضا في اختلاف مستوى الشخصيات اجتماعيا، وتباين الأجزاء المميزة لكل نوع، فعلى حين أن شخصيات المأساة والملحمة من الملوك والنبلاء وكبار الموظفين والأبطال، تقدم الملهاة بعامة شخصيات الطبقة البرجوازية ومشاكلها، وتبحث المهزلة عن عناصرها بين أفراد من عامة الشعب.

غير أن اتجاه عصر النهضة، والكلاسية الفرنسية من بعده، فيما يتصل بالأنواع الأدبية، لم يكن مقبولا من الجميع، وتضاعف الجدل حولها في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبخاصة من أتباع مذهب الباروك، ولم يثيروا مشكلة الأنواع فحسب، وإنما تعرضوا أيضا للقواعد المرتبطة بها، وجاء رأيهم على النقيض من الكلاسيكية الفرنسية، فهم يبحثون عن حرية فنية أكبر، ولا يثقون في القواعد غير المرنة، ويرون النوع الأدبي كوجود تاريخي قادر على التطور، ويسمح بإمكانات خلق أنواع جديدة، ويدافعون عن لذة الأنواع، وكانت المأساة الهازلة نوعا مسرحيا بروكيًا في ملاحظه.

● الصراع بين القدماء والمحدثين:

وقد اشتد الصراع بين القدماء والمحدثين حول الأنواع الأدبية بدءًا في إيطاليا، مع أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ودار حول عدد من الأعمال الأدبية كالمأساة الهازلة في الشعر، والرواية في النثر، والمسرحية الرعوية وغيرها، بدت في

طابعها التجديدي تمردا على التصنيف، وعلى مفاهيم أرسطو وهوراس وغيرهم من المنظرين، وبعد النصف الثاني من القرن السابع عشر انتقلت إلى فرنسا، وامتدت منها إلى إنجلترا وبقية البلاد الأوربية. كان أنصار القديم يرون الأعمال الأدبية الإغريقية واللاتينية نموذجًا يُحتذى، مثاليا وثابتا، وينكرون إمكانية خلق أنواع أدبية جديدة، أو تطوير قواعد الأنواع التقليدية، على حين يعترف المحدثون بوجود تطور في العادات وفي العقائد الدينية، وفي النظم الاجتماعية وغيرها، وذلك كله يتطلب أدبا جديدا، ومن ثم فهم يدافعون عن شرعية الأشكال الأدبية الجديدة التي تختلف عما أبدع الإغريق واللاتين، ويقبلون أن ترتدى الأنواع التقليدية أثوابا جديدة، كما حدث في القصيدة الملحمية، ويؤكدون أن الأدب الحديث يسمو أحيانا على الأدب القديم ويفوقه، وأن القواعد التي خطها أرسطو وهوراس ليست قواعد نابتة ولا قبا خالدة، وإنما هي نماذج مرتبطة بعصر معين، وبحقبة تاريخية محددة، وبتجربة أدبية خاصة.

وهي حركة تشبه إلى حد كبير ما عرفه أدبنا العربي في نهاية القرن الثالث الهجري، وعلى امتداد القرن الرابع، أى العاشر الميلادي، وإن تكن هذه دارت حول قضايا ذات طبيعة مختلفة، ولكنها في نهاية الأمر تمخضت عن يتخذ الأقدمين مثالا ولا يرى لغيرهم فضلا، وعن لا يستبدل بشعراء عصره سواهم، ومن يتخذ من الأقدمين أحيانا أئمة وأمثالا لمن يريد أن يعرف موضع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، ولكنه ينصف المحدثين، ولا يغمط المتأخر حقه، وإنما يراه مدنيا عاش في حضارة ورفاهية ومن حقه أن ينتفع بما عاش، إذ لا معنى أن تتقدم الحضارة ويتخلف السائرون في ركبائها، والقدماء بدو، وحياتهم محدودة، وكذلك أخيلتهم، وألفاظهم جاسية جامدة، وهم يخطئون كما يخطئ المحدثون، وإنما الباعث في تقديمهم «شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس» واحترام الأدب القديم لا يجعله كله نمودجا، ولا النموذج الوحيد الذى تصب على قوالبه الأساليب الحديثة، وواجب الشاعر أن يعيش عصره، وأن يتخير أسلوبه، وأن يطاوع خياله الذى يصوره له عيشه المتحضر، وأن يجربى مع عواطفه التى يندفع بها تيار المدنية التى يعيشها، ولا يهم بعد ذلك أن تكون رجعت، على شعور منك أو عفوا، إلى ما قال الأول، لأن ملاك

الأمر، كما يقول على بن عبد العزيز الجرجاني: «ترك التكلف، ورفض التعمّل، والاسترسال للطبع، وتجنّب الحمل عليه، والعنف به، ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقييح».

وهو رأى لا يختص به الجرجاني وحده، وإن ذهب بفضل تفصيله وتوضيحه وتقعيده، وإنما نلتقى به عند نقاد آخرين سبقوه في رحلة الزمن، أمثال ابن سلام في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، وابن قتيبة في «الشعر والشعراء»، وحتى المبرد في كتابه «الكامل» على تفاوت في الظلال بين آرائهم.

وبعد سنوات تقارب الألف من الحركة الأولى، تعاور فيها حياتنا الأدبية والثقافية ارتفاع وانخفاض، واحتضار وبعث، تفجرت الظاهرة نفسها مع نهضتنا الحديثة، فشهدت نهاية القرن الماضى ومطلع هذا القرن صراعا عنيفا بين القديم والجديد، والأصيل والوافد، حول معنى الشعر ومفهومه، ولغته وعروضة، وكان للشعراء بجوار النقد إسهام فيه، فرأى محمود سامى البارودى، المتوفى ١٩٠٤، أن الاعتراف بفضل الأقدمين في اللغة لا يلزم الشاعر أن يتقيد بهم في المعاني والتشبيهات، وكان أمير الشعر أحمد شوقى، المتوفى ١٩٣٢، يتمسك بالنموذج العربى القديم مثلا أعلى دون أن يقعد به هذا الفهم عن اقتحام مجالات جديدة في عالم الشعر من حيث البناء والموضوعات والتصوير.

أما النقد فقد تفرقت بهم السبل، ودافع كل فريق عن رأيه في قوة تبليغ حد القسوة أحيانا، فثار على القديم وأنكر السير على خطاه عباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب، وطه حسين ومحمد حسين هيكل من جانب آخر، ولزم سيد قطب جانب العقاد، ووقف في مواجهة هؤلاء جميعا مصطفى صادق الرافعى، ومحمود محمد شاكر، وعلى الطنطاوى، ولزم جانبهم من بعد محمد سعيد العريان، ورغم العنف الذى شاب الحركة، والبذاءات التى خالطت كرها وفرها، كان عائدها على الأدب والنقد عظيما، فهزت مسلمات كثيرة، وفتحت الباب على مصراعيه أمام التجديد، وأزهرت أنواعا جديدة، لم تكن العربية تعرفها من قبل.

● اتجاهات جديدة:

خلال القرن السابع عشر، وبخاصة في النصف الأول منه، كان موقف المذهب الكلاسي الفرنسي من الأنواع الأدبية لا يزال يجد من يدافع عنه، وبخاصة ما ندعوه عادة بالكلاسيكية الجديدة، غير أن التجديد الذي أصاب الأفكار الجمالية في القرن الثامن عشر ترك صدها أيضا في مجال الأنواع الأدبية، وأدت بعض المبادئ الجوهرية في الثقافة الأوروبية، كالإيمان بتقدم المعرفة، وإنجازات الإنسان، والفكر الحديث المناهض للتقاليد، إلى فكرة النسبية في القيم الجمالية وغيرها، وكان ذلك يعني مناهضة المذهب الكلاسي، وإنكار صفة الثبات في الأنواع الأدبية، وأن النماذج الإغريقية واللاتينية ليست دستوراً لا يأتيه الباطل من خلفه ولا من بين يديه، وأن التاريخ ينتهي عندها، وهكذا بدأت تظهر أشكال أدبية جديدة، كالرواية والمسرحية البرجوازية ونالت اهتماما خاصا، وأسهمت في تأصيل النتائج التي عرضنا لها.

وشهد القرن الثامن عشر اتجاه ما قبل الرومانسية الألمانية وحمل اسم العاصفة والاندفاع، وتقرّد على النظرية الكلاسيكية، وأظهر خصوصية العمل الأدبي المطلقة، واستقلالة الذاتي، وعبثية تقسيم النشاط الإبداعي المتوحد، وأن جمالية النوع تنبثق من عملية الخلق الشعري، بوصفها اقتحاما رادعا لأبعد أعماق الشاعر، وتجيء تمردا وليس التزاما بالنماذج والقواعد، وترى من الضروري إدانة وجود الأنواع.

ولم يكن موقف الرومانسيين من قضية الأنواع متفقاً، ولم يقدموا حلاً واحداً، وتناقضوا أحيانا، والمبدأ الوحيد الذي جمع بينهم إدانة النظرية الكلاسيكية عن الأنواع الأدبية، لأنها تنهض الحرية والعقوبة الخالقة، ووحدة العمل الأدبي وغيرها، وتقدموا نحو البناء خطوة، فحاولوا أن يقيموا بعض النظريات الجديدة عن الأنواع الأدبية اعتمادا على العناصر الداخلية والفلسفية، وليس على الخارجية أو الشكلية.

ومن جانب آخر حاول الناقد جان بول أن يقيم التقسيم الثلاثي للأنواع في

ضوء علاقة كل نوع بالمساحة الزمنية التي يشغلها، فالملمحة تمثل الحدث ينمو منذ الزمن الماضي، وفي المسرحية يمتد الحدث نحو المستقبل، ويشغل الغنائى الشعور المنطوى فى الحاضر.

وفى مقدمة مسرحية كرمويل التى كتبها فيكتور هيجو ونشرها عام ١٨٢٧ أدان المؤلف قواعد وحدة النغم فى الأنواع الأدبية ونقائها باسم الحياة نفسها، وعنها يجب أن يعبر الفن، فهى خليط من الجمال والقبح، ومن البهجة والحزن، ومن البسمة والألم، ومن السامى والمنحط، والجمال الذى يفرق بين هذه الألوان، ويلتقط جانباً واحداً منها فحسب، إنما يقسم بالضرورة كلية الحياة، ويخون الواقع. والمأساة والملمة كنوعين مختلفين بقوة يبدوان عاجزين عن ترجمة تنوع الحياة الإنسانية، ولهذا دافع هيجو عن شكل مسرحى جديد يجمع بين خصائص المأساة والملمة، والملمة والقصائد الغنائية، ويصور الإنسان فى عظمتة وتعاسته، وهكذا انحاز هيجو إلى المبدأ الواسع الانتشار بين الرومانسيين الألمان، وعماده أن الحقيقة والجمال تقومان فى جوهرهما على فكرة المتناقضات.

ومع ذلك، لا يمكن القول بأن نظرية الأنواع الأدبية فقدت بريقها تماماً، فقد وجدت فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر من يدافع عن جوهرها بقوة، فى شخص الناقد الفرنسى، والأستاذ الجامعى، برونيتير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) وقد تأثر مذهبياً بالمبدأ الكلاسى فى فهم الأنواع الأدبية كوحدات أساسية، وعنصر أدبى له معناه ونشاطه الذاتى وليس مجرد كلمات أو طبقات معتسفة، وتُمل فى الوقت نفسه بنظريات التطور التى طبقها دارون فى عالم الأحياء، حاول أن يطبقها فى عالم الأدب والنقد، وقدم لنا النوع الأدبى مثل كائن حى، يولد ويسب ويشيخ ثم يموت أو يتطور. فالمأساة الفرنسية - مثلاً - وُلدت مع جودى (١٥٣٢ - ١٥٧٣) ونضجت مع كورناى، وشاخت مع فولتير، وماتت على يد فيكتور هيجو، لقد حدث لها ما يحدث لبقية أنواع الأحياء حين تختفى مغلوقة بأخرى أقوى منها، وأفضل تجهيزاً. فالأنواع الأدبية تموت حين تسيطر عليها أخرى أقوى منها، فالمأساة الكلاسية قضت نحبها أمام المسرحية الرومانسية، وثمة أنواع أخرى تطورت إلى أنواع جديدة، وهو ما يحدث فى عالم الكائنات أيضاً، حين يطرأ عليها التغير فتفسح المجال لأصول نوع مختلف.

يمكن أن نستنتج في سهولة أن مذهب برونيتير جاء يحمل طابع عصره، وكان يسوده المذهبان الوضعي والطبيعي، وهذا الأخير مفتون بنظريات سبنسر ودارون التطورية، وعلى عتبة العقد الأخير من القرن التاسع عشر نما في الثقافة الأوروبية ردّ فعل واسع ضد وضعية العصر، وتجلى هذا واضحا في الأدب، وأخذ شكل موجات رمزية وأخرى ساقطة، وفي الدين حيث انتعش المثل الديني الأعلى، وأخذ يناضل ضد المذهب العقلي المحتضر وضد اليعقوبية^(١)، وفي الفلسفة حيث ظهرت فلسفة الحدس، وبعث المثالية، ونقد الوضعية والحتمية وغيرها، وأعظم اسمين في مجال هذا التجديد العريض في الفلسفة وفي العقلية الأوروبية هما دون شك. برجسون الفرنسي، وكروتشه الإيطالي.

كان كروتشه خصما لدودا لنظرية برونيتير، فحاربها وعمل على إسقاطها، ورفض نظرية الأنواع الأدبية ككلية، وعنده أن المسرحيات والقصص نصوص غنائية، تشف عن مشاعر فردية، وقيمتها في تصوير هذه المشاعر، أما الحدث، وتصوير الشخصيات، والخلق، والوحدة الفنية، وما إليها من خصائص فنية، فلا قيمة لها عنده، وهو في مقالاته هذه يمثل الطرف المقابل للنظرية الكلاسيكية حين ترد إليها كل شيء.

أمّا في وقتنا الحاضر فخاب أمل النقاد المحدثين في محاولات السابقين، وكانت كلها تتحرك في نطاق مذهبي ضاغط، وبدأوا يعاودون البحث من جديد في مفهوم النوع الأدبي، وسنقف عند قمتين منها، ويختلفان تماما في تكوينها الثقافي، ومذهبها الفكري، ومنهج بحثهما، وأفسحا لمفهوم النوع الأدبي مكانا فسيحا من أبحاثهما.

أول هذين العالمين الألمان إميل شتايجر، وتناول القضية في كتابه «المفاهيم الرئيسية لفن الشعر»، وصدر عام ١٩٥٢، وحاول أن يلتمس في دراسته أكثر الطرق أمنا لبحث موضوع الأنواع الأدبية، وأدان الآراء التي أثرت حولها دون أن تعتمد على براهين مقنعة، وتلك التي تناهض التاريخ، وأكد على أن فن الشعر يعتمد بقوة على التاريخ ضرورة، وعلى تقاليد الأدب شكلا وتاريخا، وهذه المفاهيم

(١) نظرية ديمقراطية نادى بها اليعقوبيون خلال الثورة الفرنسية وأصبحت تطلق على كل مذهب ديمقراطي متحرر.

التقليدية الثلاثة: غنائي، وملحمى، ومسرحى، تقابلها احتمالات أساسية في قوام الإنسان بعامة، لأن وجوده يدور حول ما هو شعور، أو حدس، أو منطق، سواء في وحدته أو في تعاقبه، على نحو ما تنعكس في طفولته وشبابه ونضجه.

ويحدّد شتايجر ما هو غنائي بأنه تذكّار، وما هو ملحمى بأنه ملاحظة، وما هو مسرحى بأنه توقّع، وهذه الملامح المميزة ترتبط فيما بينها يوضوح مع الأبعاد الثلاثة للزمن الوجودى: التذكر يتطلب الماضى، والملاحظة تقع في الحاضر، والتوقّع يتجه نحو المستقبل، أى أن فن الشعر يرتبط بقوة بعلم الكائنات وعلم الإنسان، وتحليل الأنواع الأدبية يدور في نهاية المطاف حول دراسة شكل الوجود الإنسانى.

وثانى القمتين هو الناقد الماركسى لوكاش، وأظهر على امتداد مؤلفاته اهتماما ملحاحا بمشكلة الأنواع الأدبية، وكتابه «نظرية الرواية»، وحرره عامى ١٩١٤ - ١٩١٥، وبالتالي فهو من أعماله شابا، يفيض بالملاحظات الذكية حول العناصر التى تسمح بالتمييز بين ما هو قصصى وما هو غنائي، وبين القصصى والمسرحى، وبين الرواية والملحمة، واستلهم في تأملات شبابه هذه فلسفة هيجل، وفيما بعد أصبحت نظرية كاملة، ذات كثافة وعمق، في مؤلفه العظيم «الرواية التاريخية»، حيث فرق في أستاذية ماهرة بين الرواية والمسرح.

كيف نفرّق بين هذين النوعين الأدبيين، طبقا للوكاش؟

يمكن القول إن المسرحية والرواية بمعناها الواسع تصدران أساسا عن نظرتين للواقع مختلفتين، مما يتطلب بالضرورة اختلافا في الشكل والمحتوى، ومن جانب آخر علينا أن نأخذ في الاعتبار عوامل ذات طابع اجتماعى أو ثقافى، كطبيعة الجمهور الذى تتوجه إليه الرواية أو المسرحية، وبناء المجتمع الذى تنمو فيه الأعمال الأدبية، وتترعرع. وصحيح أن كليهما يعرض لشخصيات تجبىء في نص محدد، وتقع في مكان ما من عصرما، وتحفظ فيما بينها بعلاقات من الوفاق أو الصراع أو غيرها، وتظهر خلال سلسلة من الأخداث، وكلاهما يمكن أن يقص تاريخا، وهو ما لا يحدث مع القصيدة الغنائية، ومع ذلك، ورغم هذه المشابهات في الشكل والتعبير الأدبى، يقدمان ملامح تختلف بعمق، سواء فيما يتصل بالبناء الداخلى أو البناء الخارجى.

يضع هيجل «جُمليّة الغايات» وهى من خصائص السرد والقص فى مواجهة «جُمليّة الحركة» وهى من خصائص المسرح، والحق أن الرواية تعرض تفاعل الإنسان مع الوسط التاريخى، والاجتماعى الذى يلفه، وفى هذا الشكل الطبيعى من الأدب فإن عرض المناخ يحتل مكانة كبرى، وكذلك الأشياء التى تكون عناصر التوسط فى النشاط الإنسانى، وعادات العصر، وجوانب الوجود التافهة، والعوامل الصغيرة التى تميز موقفا ما، وغيرها. واتساع العرض للواقع الموضوعى يفسر لنا كيف تفيض الرواية بالقصص الاستطردادية، والحوادث العرضية، وتستقل ذاتيا نسبيا، وتتسع بالحدث أو تبطئ به، وتتمثل غايتها فى عرض «الحياة جملة».

وتهدف المسرحية أيضا إلى عرض «الحياة جملة»، ولكن من خلال أحداث إنسانية تتعارض، أى أن محور جُمليتها يقوم على الصراع المسرحى، ومن ثم فإن الوحدة الحقيقية للحدث الدرامى لا يمكن أن تنشأ إلا من «الحركة الجُمليّة»، ومعنى هذا أن الصراع يجب أن يجد تفسيره الشامل فى الظروف التى أنتجته، وفى الصفات والأغراض المتصارعة، ومن هنا فإن كثرة الشخصيات، والأمور العارضة، وهى أشياء تميز الرواية، لا توجد فى المسرحية، حيث ينشأ كل شئ عن متطلبات الصراع الديناميكى، وجو المسرحية متخفف، والشخصيات الزائدة مُجثّثة، والقصص الاستطردادية والأحداث العارضة ملغاة، وإنما تتصارع الشخصيات الضرورية، وبينها ينمو حدث يقودنا، دون أى انحراف، إلى الصراع.

وقد نمت البنائية ألوانا من الشكلية الروسية، وحاولت أن تحدد الأنواع الأدبية انطلاقا من العناصر البنائية الخاصة بالبنية اللغوية، غير أن النتائج التى انتهت إليها ليست خصبة على الدوام. وقد حاول العالم اللغوى جاكوبسون فى دراسة هامة له أن يربط بين خصائص الأنواع الأدبية واشتراك وظائف اللغة الأخرى، إلى جانب الوظيفة الشعرية وهى السائدة، ومن ثم فهو يرى أن الملحمة تركز فى الشخص الثالث، أى ضمير الغائب، وتتطلب وظيفة لغوية قصصية، وأن الغنائية تتجه نحو الشخص الأول، أى المتكلم، فهى تنضم بقوة إلى الوظيفة السعورية، وترتبط المسرحية بالشخص الثانى، أى المخاطب، وبالوظيفة المحرّضة.

بقى أن أشير إلى أن مصطلح «نوع» فى لغة النقد يعنى المستويات الكبرى من .

الأدب، وهى: الشعر الغنائى، والقصى (الملحمى)، والمسرحى، وأيضاً إلى الأنواع التى تتفرع عن هذه مثل: المأساة، والملهة، والرواية، وغيرها. ولهذا يرى بعض النقاد المحدثين تجنباً لهذه الميوعة فى المصطلح أن يطلق على الغنائى والقصى والمسرحى «الأشكال الطبيعية»، وأن يحتفظ بكلمة «نوع» على ما تفرع منها، فالأشكال الطبيعية تتضمن مفهوماً بالغ السعة تتحدد انطلاقاً من الخصائص المشتركة بينها، وهى عامة، على حين تمثل «الأنواع» مفهوماً أكثر تقييداً، يقوم على العناصر المشتركة سواء فى الشكل الخارجى أو فى البناء الداخلى، والتى يمكن أن تتحقق فى الأعمال التى تنطوى تحت كل واحد من الأشكال الطبيعية، وهكذا نجد أنفسنا أمام مفهومين حصلنا عليهما انطلاقاً من مستويين مختلفين للتجريد، وربما كان هذا التمييز مفيداً، رغم عدم شيوعه، لأنه يجنبنا غموض المفهوم وميوعة الألفاظ.

● الأنواع الأدبية:

يقسمون الأعمال الأدبية عادة إلى ثلاثة أنواع كبرى: شعر ونثر وخطابة، وذلك طبقاً للغاية التى تهدف إليها، فغاية الشعر الأساسية جمالية خالصة، على أن الجمال فى النوعين الأخيرين غاية ثانوية، وأحياناً يجرى عرضاً أو مجرد وسيلة، وتحت كل نوع من هذه أنواع عديدة. وهذه الأنواع ورثنا معظمها من العصور القديمة، والقليل منها تكوّن مع الزمن وأضيف إليها فيما بعد.

ولكل نوع من هذه الأنواع الكبرى، أو ما تفرع عنها، هندسته الذاتية وتأليفه الخاص، فالملحمة نوع قصصى، وهى موضوعية لا ذاتية، ترسم إحساسات أجنبية عن الشاعر، وتبتعد تماماً عن التعبير بضمير المتكلم، وذات إطار واسع للغاية، وتضم بين جوانبها لوحة ترسم حضارة أمة بأسرها، عادات وأخلاقاً، إلى جوار القوى الطبيعية والطارقة، والمعجزات، وما لا يألّفه العقل، والغزو، والحروب، وباختصار كل القوى التى أثرت فى تكوين شعب ما، ومقدراته، وحظه من الوجود.

أما الشعر الغنائى، فعلى العكس من الملحمة، هو فيض من المشاعر الشخصية، وموضوعه ذاتى، ويؤثر الحديث بضمير المتكلم، وميدانه الأحلام والمباهج والآلام، وغايته جمالية خالصة، ولكن ذلك لا يعنى أنه بمنأى عن بقية الغايات تماماً، فقد يجد

الشاعر بطلا، أو يعرض فكرة، أو يدافع عن رأى، أو يخدم مؤسسة، أو يعتق امرأة جميلة، أو يتغزل في عيون فاتنة، ولكن المهم دائما أن تعلق الغاية الجمالية كل غاية أخرى وتسبقها.

والشكل العادى للشعر الغنائى هو القصيدة، وهى تخضع لموسيقا معينة بحرا وقافية، فى كل اللغات، وذلك هو الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر الفنى، ولو أننا نلتقى أحيانا بنثر يعلو حتى يصبح شعرا، وشعر يهبط حتى يكون دون النثر، ومنذ عام ١٩٢٥ ظهرت فكرة «الشعر الخالص»، وأصحابها يزعمون أن الشعر لا يقاس بالأفكار، ولا بالصور، ولا بالإيقاع، ولا بالألفاظ أو الأصوات، وإنما هو شيء خفى، يدعنا بين آونة وأخرى نمسك بما يقول الشاعر، وحينئذ تصاب الكلمات بالعدوى الشعرية، تتكهرب، وتلتهب، وتأخذ قوة غير عادية، وساعتها نكتشف فعالية الشعر، ونحس بروعته، ولكننا لا نستطيع تحديده، لأنه معجز وفوق العقل.

والشعر المسرحى، عبارة عن عمل وتمثيل، وفيه نلتقى بأشخاص من لحم ودم يتحركون أماننا، وموضوعه الإرادة الإنسانية فى صراعها داخليا مع العواطف الشخصية أو خارجيا مع الأحداث.

ويحاول الشعر التعليمى أن ينظم نظريات علمية أو أخلاقية أو أدبية، ويتناوب فيه الوصف مع الاعتبارات الفلسفية، ولا بد أن يعرف الناظم كيف ينقش فكره فى بيت من الشعر محكم الأطراف.

وفى مقابل الشعر يأتى النثر، وتحت أنواع كبرى عدة، يطوى كل نوع منها بدوره أنواعا صغرى، ومن الصعب أن نعطي تعريفا جامعا له، وبحسبنا أن نذكر من أنواعه الهامة والمعاصرة: الرواية، والنثر الفنى، والنثر التعليمى، والرسائل، والتاريخ، وتأتى الخطابة نوعا ثالثا أساسيا مستقلا عن الشعر والنثر.

الأنواع الشعرية

● الشعر القصصى:

وهو الذى يحكى مغامرات أبطال تاريخيين أو أسطوريين، وتُسمى عادة الملاحم، وتحتوى على أفعال عجيبة، وأحداث خارقة للعادة، والشعر فيها موضوعى، ولو أن الشاعر نفسه لا يمكن أن يتصرف بموضوعية على الدوام، لأنه يحتفى عادة بأبطال شعبه، أو قبيلته، أو دينه، أو الحب الذى يكتنه لهم، أو البغض الذى يحمله نحو أعدائهم، وكل هذا ينعكس فى رسم أولئك وهؤلاء، وأحيانا يستخدم العقدة لأظهار أفكار ومفاهيم شخصية عن العالم كما يحدث فى الملاحم الرمزية والفلسفية.

تقوم الملحمة على حدث، أو أسطورة، أى موضوع يتكون من أحداث متعاقبة، مترابطة فيما بينها، والأجزاء التى تتميز فيها عادة هى: العرض، والعقدة، والحل، ومهمة العرض أن يبين لنا الموضوع فى بضع كلمات، لكى يستطيع القارئ أو السامع أن يتابعه. ويمكن تحديد العقدة بأنها المكان من القصة الذى يستحيل فيه أن نرى كيف تنتهى، وذلك حين تتكافأ القوى المتخاصمة وتتوازن، فيصبح معها القارئ، أو السامع فى حيرة من أمره، فلا يدري فى أى اتجاه يسير الحدث الرئيسى. والحل، كما يدل عليه اللفظ نفسه، اللحظة التى ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقترّب فيها بطل الملحمة من هدفه، وتحظى النظرية التى وضعها الشاعر بالحل.

وإلى جانب الحدث الرئيسى يمكن أن تكون هناك أحداث أخرى ثانوية، واستطراذية، ترتبط بالحدث الرئيسى، والشخصية الرئيسية التى تدور حولها الملحمة تسمى البطل، وكثيرا ما يوضع فى الجانب المقابل له من الصراع بطل آخر. ويتخلل سرد الأحداث وصف الأمكنة، والأشياء، ورسم الشخصيات، وحيث الملحمة واسعة، ولذا تُقسّم إلى أجزاء يطلق عليها أناشيد، ومن الشائع أن يجعل الشعراء المعجزات والخوارق تتدخل فى موضوع الملحمة، مستغلين عقائد الجماعات كمصدر

شعري، أو مقلدين للمؤلفين الإغريق واللاتين، أو مجرد إبداع خيالي. وتقدم الملاحم الكبرى نظرة واسعة للحياة والعادات والمشاعر والعقائد للشعب الذي تنتمي إليه، ولهذا يرى الرومانسيون أن الملاحم الثلاث الكبرى صورة للحضارات الثلاث الكبرى التي تميزت في تاريخ الإنسانية، فملحمة مهابهاراتا الهندية، وهي فن رمزي، تكتف حضارة الشرق، والإلياذة هوميرو حضارة وفن الإغريق، والكوميديا الإلهية لدانتى الحضارة المسيحية في العصور الوسطى.

● الملحمة البدائية:

وتسمى أحيانا الشعبية، ونقطة البدء فيها حادث تاريخي حقا، أو يظنه الناس كذلك، أو مجموعة من الحوادث يغلب عليها الطابع الحربي، تندهرش له العقول، فتحاك حوله الأساطير، ثم تنتهي هذه إلى ما نراها عليه في الملحمة من نظام، ومبدع هذا اللون من الشعر الشعب نفسه، أو جمع من الشعراء الجوالين^(١)، ينشدون قصائدهم، أو يغنونها بمصاحبة قيثارة، أو معزف أو قانون، في قصور النبلاء، وساحات المدن، وهم لا يعبرون عن مشاعرهم الخاصة وإنما عن مشاعر الجماعة التي ينشدونها، وأسماؤهم مجهولة عادة، وحتى جهدهم الشخصي ينتهي بالتلاشي، حين يختلط في عمل شعراء آخرين يصقلونه، ويتعرض إبداعهم للتعديل باستمرار في انتقاله من جيل إلى جيل، ويحفظ الناس منها مقاطع أحيانا، وهم بدورهم يغيرون فيها، يزيدون أو ينقصون، أو يعدلون، أو يفعلون ذلك كله، وهكذا تأخذ مادة الملحمة في النمو، إلى أن يحىء شاعر نابغة، فيلتقط إنتاج السابقين، ويعطيه شكله النهائي، كما حدث في ملاحم هوميرو، والملحمة الهندية، وفي العصور الوسطى اتسع الغزو، وتعددت الحروب، وانبثقت الملاحم الوطنية، فجمع الألمان ملاحمهم حول شخصية «أتيلا»، وأهم قصائدهم «نيبلونجوس»، وجمع الفرنسيون ما اتصل بملكهم شارلمان وصراعه مع المسلمين في ملحمة رولان، ووجد الإسبان بطلهم في لذريق القنبيطور، وصاغوا حوله ملحمة السيد.

(١) عرفنا بهم تفصيلا في كتابنا: ملحمة السيد، الفصل الخاص بالشاعر الجوال، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

إن الملاحم البدائية ليست بداية، ولكنها نهاية، فهي الحلقة الأخيرة في سلسلة من المحاولات السابقة، ومن التطورات المتتابعة، ومن السهل أن نميّز في الإلياذة والأوديسة مجموعة من الأجزاء يساوى كل منها تقريبا ما نطلق عليه الآن أغنية، أو نشيدا، أو قصيدة، وكل واحد منها كان يكون في الأصل وحدة كاملة، يقصها المغني أو القصاص من ذاكرته مصحوبة بآلة موسيقية.

● الملحمة العالمية:

الملاحم البدائية، أو الشعبية، كما رأينا، أقدم وأصدق ألوان الملاحم، أما الملاحم العالمية، أو المثقفة، أو التقليدية، فقد جاءت تالية لتلك، تقلدها أو تنافسها، تستعير منها الإطار أو الهيكل، والوسائل أو العناصر الضرورية للتأليف، ولكنها ليست موضوعا يشترك في تأليفه جميع أفراد الشعب، أو يسهم في صياغته جمع من الشعراء ينتمون إلى مدرسة واحدة، وإنما أصبحت أثرا مستقلا يسوده طابع التفكير العميق، وينظمه شاعر بمفرده، يضيف إلى مواهب الشعر عنده دراية بأصول الفن، وأحيانا إلماما واسعا بمعارف عصره. أى أن ما كان في الملحمة البدائية إلهاما أصبح في الملحمة العالمية طريقة متبعة، وخطة مرسومة، وبعد أن كانت تعبيرا عن العقيدة البسيطة الساذجة أصبحت في أغلب الأحيان مظهرا من مظاهر الصناعة، وزخرفا من أنواع الزينة، وليس من الضروري أن يحتفظ موضوعها بصلة مع الأساطير التي تكون قاعدة الملاحم الشعبية، وإنما هي أعمال صيغت بتأمل أكثر، وإذا كانت الملاحم البدائية تتفوق دائما في الروعة، والعفوية، والبساطة، والنضارة، فإن الملاحم العالمية تعكس بوضوح شخصية المؤلف، ويتجلى ذلك في ألوان كثيرة منها سوف نسير إليها فيما يلي، وإذا كانت الأولى تُقص مصحوبة بالموسيقا فإن الثانية تُؤلف لتقرأ عادة، فهي تتجه إلى القراء لا إلى المستمعين.

وأخيرا فكثير من تفاصيل الملحمة البدائية لا يعتمد على سند من التاريخ، وعلى العكس منه في الملحمة العالمية، غير أن هذه كثيرا ما تكون نسخة أخرى من الملاحم البدائية أو تقليدا هزيلا لها، فتفقد ما ينبغي أن يتوفر فيها من حيوية ومنعة، وبخاصة حين لا يعرف مؤلفها كيف يظهر أصلاته مع هذا التقليد.

والملاحم العالمية فصائل، منها ملاحم البطولة والفروسية، وهى أقرب الملاحم العالمية إلى روح الملحمة الشعبية، ولكنها لا تولد في وهج الأساطير الذاتية للمجتمعات البدائية، وإنما تجيء وليدة المشاعر الوطنية، أو الضغوط الثقافية الواسعة، والنموذج الواضح لها الإنيادية لشاعر اللاتين الأكبر فرجيل، وعرف كيف يقلّد هوميرو اليوناني، من خلال موضوع روماني، فجمع إلى عظمة الملحمة توترا مأسويا، وحزنا ناعما، وملحمته وطنية، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية، وهو يقل عن هوميرو من حيث وحدة الملحمة، وترتيب الأفعال، وتقدم الحدث، وقوة التعبير، وحرارة الصياغة، ويفوقه في تصوير الشخصيات، فهى عنده أرق وأقل قسوة وسذاجة، والديانة أكثر روحية وسموا، وشاعت ملحمة الإنيادية طوال العصور الوسطى المسيحية، وترجمت إلى عدد من لغاتها، وكانت وراء تطور الملاحم نوعاً، من حيث الشكل والمحتوى، لأن كل أمة أوربية حديثة أرادت مع عصر النهضة أن تكون لها ملحمتها العالمية، على نحو ما فعل هوميرو أو فرجيل، تغلّد أبحاثها القومية، وتحبى في أبنائها روح الحماسة والنضال.

أما ملاحم الفروسية فظهرت في أوروبا في القرن الثاني عشر الميلادي، مع شيوع الأساطير البريتانية في شمال فرنسا، فأثارت الحماسة في مجتمعات البلاط، وتدور حول غراميات عنيفة متوترة، وعيشية، وفرسان استسلموا لأخطار المغامرة، وحكايات غريبة عن السحر والرقي، وفي الوقت نفسه كانت الملاحم الشعبية التي شاعت في العصر الوسيط الفرنسى حول شارلمان، تبتعد أكثر فأكثر عن أصلها البدائي، ذى الطابع التاريخي، لتأخذ شيئاً فشيئاً شكلاً روائياً.

وقد شاعت الملاحم البريتانية، وملاحم شارلمان، في إيطاليا سريعا، بطريقة مدهشة، ولكن شعراء عصر النهضة الإيطاليين لم يأخذوا روايتها عن المغامرات الخارقة مأخذ الجد، وأعطوها نغماً ساخراً، وأظهر ملاحم الفرسان عندهم ملحمة «أورلاندو الغاضب»، وكتبها أريوستو، (١٤٧٤ - ١٥٣٣) وفيها يضل الخيال في نسيج معقد من حكايات خيالية مفعمة بالسخرية والفكاهة المبهرة.

وفي النصف الثاني من القرن السادس عشر وجد الشعر الملحمى نفسه في مفترق طريقين: أن يسير على نهج أريوستو أو أن يستجيب لإعجابه بالإنيادية، في

الوقت الذى تتطلب فيه حركة مناهضة الإصلاح الدينى اتجاهها دينيا، ويرفع النقد أصواتهم مطالبين بأن الملاحم يجب، على الأقل، أن تقوم على قاعدة تاريخية ثابتة. وقد جاءت ملحمة «أورشليم محررة» للشاعر الإيطالى تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) محاولة تحكيم بين مختلف الاتجاهات، فهى تاريخية لأنها بصدد استيلاء الصليبيين على القدس، ولكن الحدث الأسمى يرتبط مع روايات أخرى من نموذج «أورلاندو الغاضب». وفرسان تاسو لا يهتمون بالحب أو المغامرة، وإنما تدفعهم غاية دينية، غير أن جوهر العمل المسيحى لا يحول بين الشاعر وبين أن يترسم خطى هومير وفرجيل، وكانت «أورشليم محررة» آخر ملحمة مثقفة، ذات قيمة، وموضوع بطولى على النهج الكلاسى، وآخر ملحمة فروسية ذات قيمة فنية، ولم تستطع المحاولات التى تلتها أن تنقذ هذا اللون، فسقط فن الملاحم تماما، لأن ظروف المجتمع الحديث، وهو أكثر تحضرًا، ومرهف الحس النقدى، ليست مهيأة لازدهار هذا الشكل من الإبداع.

لم تُستخدم الملحمة فى الاحتفاء بأعمال البطولات فحسب، أسطورية أو تاريخية، وإنما حاولت أن تتناول موضوعات دينية، ففى العصور الوسطى الأوروبية فاضت حكايات معجزات القديسين وكراماتهم، وتعبّر فنيا عن جمال مفاهيم دين ما، وبخاصة الأحداث الإلهية والمعجزات، وتجىء مختلطة بالطابع البطولى فى الملاحم البعيدة، أو تنهض على أنقاضها، وهى مثالية بطبيعتها، وتتطلب روعة فى الحدث، وتساميا فى الأسلوب، وتحليقا فى الخيال، وغلبة عنصر العُجب فيها.

لا يتغنى الشاعر فى الملاحم الدينية بمشاعره التقية فردا، ولا حتى بمشاعر الجماعة التى ينتمى إليها، لأن ذلك يصبح شعرا غنائيا، وإنما يحاول أن يسرد المعجزات الإلهية أو يصفها، أو الجانب الموضوعى والجمالى من الدين فى مظاهره التاريخية، أو يجسّد مفهوما عقيديا فى أحداث خيالية تجعله مثيرا، باستخدام الاستعارات والرموز، ويعرض لأوامره التقية، وعقائده التى يود تعليمها.

قد تكون الملاحم الدينية ذات طابع عقيدى خالص، تُجسّد من خلال الحدث والقصص المفاهيم الدينية الأساسية التى تشرح غموض ما هو إلهى، مع إشارات مباشرة إلى القدرة الإلهية نفسها، وعالم الآخرة، ونلتقى فيها بنوعين من المظاهر

الدينية،: الوننية والمسيحية، ومثال الأولى ملحمة هزيود، للشاعر الإغريقي القديم، وفيها يعرض لألهة اليونان القديمة ودياناتها وعقائدها، ويضربون المثل للثانية بالكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١) وإن جاءت هذه مختلطة بالرموز والفلسفة. وقد تكون موضوعا تاريخيا دينيا، تسرد معجزات الآلهة، وخوارق الطبيعة، وتأثيرها في الحياة وفي قدر الإنسان، وتجيء عجائب المعجزات الإلهية مختلطة بما هو إنساني، فتجعل الملاحم الدينية ذات صلة ونيقة، وشبهها كبيرا، بعجائب الحدث في الملاحم البطولية، والمثل النموذجي لها «الفردوس المفقود»، للشاعر الإنجليزي ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) وهي تدور حول الخطيئة الأولى، وسقوط الملائكة المتمردين، وفي الأدب الإسباني نلتقى بملحمة «كريستيانا» للراهب دييجو دي أوخادا (١٥٧٠ - ١٦١٥) وتدور حول حياة المسيح ومونه، وفي الموضوع نفسه كتب الشاعر الألماني كلوبشتوك (١٧٢٤ - ١٨٠٣) ملحمة مزيدا.

وتجيء الملحمة الفلسفية تعبيرا فنيا عن المفاهيم الكبرى، المتصلة بالكون، ومصير العالم، وتتجسم رمزا ومجازا في حدث مدهش أو خيالي، والجانب الأكبر من مشكلات الحياة المعاصرة ينعكس في هذا النوع بخاصة، وهو جديد نسبيا، ولم يعرفه القدامى، ويقوم أساسا على تنمية حدث مدهش، يتضمن المفهوم الفلسفي الذي تلخصه الملحمة مجازا، أو من خلال شخصيات فيه، وتطل مشكلات الإنسانية من خلالها، وهذا الأسلوب الفني، متمثلا في تنمية الاهتمام وجمال القصيدة، هو الذي يميز هذا النوع من الملحمة عن الشعر التعليمي الذي يقدم معلومات فلسفية بدوره، تجيء بطريقة مباشرة، وتجعله أدنى بكثير في المجال الجمالي. والمثل الواضح لهذا اللون ملحمة فاوست للشاعر الألماني جوته، ويمكن أن نعد منها «الملكمة ماب وأليستور» للشاعر الإنجليزي شيلي، و«سقوط ملاك» للشاعر الفرنسي لامرتين، و«شيطان العالم» للشاعر الإسباني إسبرونشيدا، (١٨١٠ - ١٨٤٢).

أما الملاحم الرمزية فهي، كما يشير إلى ذلك اسمها، تدور حول حدث ذي معنى مجازي، ومتنوعة جدا، موضوعا وأعمالا وأحداثا، فقد تكون دينية خلقية، كما في ملحمة Psychomachie للشاعر اللاتيني برودنس (٣٤٨-٤١٥م)، وهي تدور حول

الصراع بين الخير والشر في نفس الإنسان، وقد تكون غرامية كما في ملحمة «رواية وردة»، وتعود إلى القرن الثالث عشر، وجاءت في قسمين، الأول منها ينسب إلى جيوم لوريس، المتوفى حول عام ١٢٣٦، وفيه يحاول العاشق أن ينال حب فتاة، فرمز لها بوردة في حديقة، وجعل الدخول إليها صعبا، أما القسم الثاني فهو من عمل شاعر آخر يُدعى جان مينج (١٢٧٥ - ١٢٨٠) وهو لون من الهجاء التعليمي. وهي خلال ذلك تصور أفكار العصر وعاداته، وتسخر بقوة وفي حرية من كل السلطات، علمانية أو دينية، وتتعاطف في كل خطوة مع أى إصلاح اجتماعي، أو سياسي، أو ثقافي.

وهناك الملاحم الساخرة، تختفي وراء الإيقاع العالي لشعر البطولة، وتعرض لموضوعات لا معنى لها، وتثير السخرية والفكاهة، وتعود إلى أصول بعيدة، ولو أن الذى وصلنا منها قليل، فهناك ملحمة ظلت تنسب إلى هوميرو زمننا طويلا، وتصور حربا طاحنة بين الضفادع والفيران، وتجيء هذه الملاحم في شكلين مختلفين: بسيطة هزلية، تصور التناقض الساخر في موضوع من خصائص ملحمة البطولة، وغايتها الإضحاك، وأخرى معقدة تتخذ من التناقض الساخر طريقا للهجاء، والضحك من المثل الأعلى لعصر انتهى وتتغنى به ملحمة بطولية، ومن هنا يبدو لنا الفرق بينها واضحا في الهدف، فغاية الأولى تقليد ساخر لغاية غير ذات أهمية، باسمه وبهجة، على حين أن الثانية على النقيض، تستخدم التقليد لغاية نقدية جادة، فهي شكل حقيقى لما يمكن أن ندعوه الملحمة الهجائية. ولتلقى بالشكل الأول واضحا في ملحمة الكاتب الإسباني لوبي دى بيبجا، «صراع القطط» وهي سخرية لطيفة من عاطفة الحب، وفيها يسرد بأسلوب شاعرى سهل خطوب الدهر وتقلباته، والصراع الحائق المغيظ بين قطين يتصارعان على حب قطعة جميلة، ولتلقى بالشكل الثانى في «ملحمة الثعلب»، وظهرت في شمال فرنسا في منتصف القرن الثانى عشر الميلادى، ونالت شهرة واسعة، وواصلت سيرها مع الزمن، وعلى امتداد مئتي عام عانت من الإضافات والحذف والتعديل، وألهمت شعراء كثيرين جاءوا بعدها، وهي برجوازية في جوهرها، وأبطالها يحققون غايتهم بالقوة والشجاعة، وتستخدم أساء الحيوانات دائما، وتجيء هادفة أحيانا وذات معنى، ومن خلال التناقض الساخر تنتقد بسدة المثل العليا للفروسية والبناء الاجتماعى في العصور الوسطى.

وهناك الملاحم الصغرى، وتضم القصائد القصيرة نسبيا، قصصية أو وصفية أو حوارا، وتتميز بتوتر موضوعى أقل قوة مما هو فى الملحمة، وتلفها ظلال غنائية، وأشكالها متحررة أسلوبا وتعبيرا، وهى تمثل مجموعة مستقلة عن الإطار العام لشعر الملحمة، وتنتمى عن ميل إلى النماذج الغنائية، دون أن تصبح غنائية بالطبع، وتشمل: الرومانس الملحمى، والحكاية الشعرية، والأسطورة، والقصيدة الملحمية، وكلها ذات صفات محلية صارمة، وقليلة الهجرة خارج حدودها القومية، وصعب أن يمسك الباحث بحركة سيرها، إن وُجدت، ولا تعنى المقارن إلا من بعيد جدا، ومن ثمَّ آثرت أن أترك دراستها لمكان آخر.

● الملحمة فى الأدب العربى:

مع بداية اللقاء بين الأدب العربى المعاصر والآداب الأوروبية فى ماضيها أو حاضرها، انبثقت بالضرورة ألوان من المقارنات، تقع عرضا أو مقصودة، غايتها أن تعرف: بما الذى عندهم ولا نملكه، وعندنا ولا يملكونه، أو مشترك بيننا. وهى قضايا اشتد الجدل حولها، وإن لم يحكمه منهج علمى واضح ومحدد، وإنما صدر فيها كل طرف عن ثقافته ومزاجه ومعتقداته السياسى أو الدينى، وسلفيته أو قابليته للتطور، وانطوائه على ما عنده أو تطلعه إلى ما عند الآخرين، يطلبه ويتغذاه ويتمثله، ثم يبعثه خلقا جديدا، ومضى كل فريق مع ما ارتآه حقا ونافعا، يدافع عنه بقوة وحماسة، وكان الحوار أحيانا يعنف وبصخب، يخدش ويذمى، وذهب الزمن بترهاته، وأبقى على طيب ثباره، فأفادت عمليا فى تطوير الأدب وتاريخه ونقده. كانت الملحمة نوعا أدبيا أول وافد جديد، بعد المسرح، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فقريبا من هذا التاريخ اقترح يعقوب صروف صاحب مجلة المقتطف على سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥) وكان أدبيا رحالة متبحرا فى عدد من اللغات، ويتردد على مصر كثيرا قبل أن يتخذها مستقرا ومقاما عقب ثورة ١٩١٩، أن يترجم الإلياذة لهوميروس إلى اللغة العربية، وهو أمل كان يراود المتقنين فى تلك الأيام، لما تتمتع به من شهرة عريضة فى كل اللغات الأجنبية، وكانت حركة الترجمة القديمة التى نمت فى عصر المأمون فى القرن الثالث الهجرى قد أدارت ظهرها للأدب اليونانى جملة، لأنه فيما يقول أحمد بن فارس مشيرا إلى الشعر

اليوناني ومتعاليا: «وَادْعُوا مع ذلك أن للقوم شعرا، وقد قرأناه فوجدناه قليل الماء، نزر الحلاوة، غير مستقيم الوزن».

بدأ سليمان الترجمة عام ١٨٨٧ وهو في مصر، وشجعه على المضي فيها جمال الدين الأفغاني، وبدأ العمل من خلال اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، وهو يجيدها كلها، ولما تبين له تفاوتها درس اليونانية، لتكون ترجمته من الأصل نفسه، وأتمها شعرا في العربية، كما هي في الأصل، وأمضى في هذا ثمانية عشر عاما، وظهرت مطبوعة في القاهرة لأول مرة عام ١٩٠٤. وقدم لها ببحوث مستفيضة عرض فيها للمشكلات والقضايا الفنية والتاريخية المتصلة بها، وعتب على العرب الأوائل أنهم أهملوا ترجمتها، وراجع في ذلك كثيرا من الكتب العربية والإفريقية في الشعر والأدب والتاريخ، وتضمن هذا الشرح مثلا نحو ألف بيت من الشعر لمثقي شاعر عربي، بين جاهلي ومخضرم وإسلامي وعباسي، قالوا في مثل معاني الإلياذة أو حداثتها، واشتمل على طائفة حسنة من أساطير العرب وعاداتهم وأخلاقهم وآدابهم في بداوتهم وحضارتهم.

وبهذا فتح الطريق أمام ترجمة ملاحم أخرى، فقام وديع البستاني بترجمة ملحمة «مهابهارتا» الهندية شعرا.

ولأن نهضتنا الحديثة قامت على دعائتين: بعث القديم في أزهى عصوره، وتمثل الجديد في خير حالاته، مترجما أو في لغته الأصلية، التقى على الساحة الأدبية في تلك الأيام ملاحم مترجمة، مثيرة وملهمة ومنظومات تاريخية عربية قديمة كانت مجهولة حتى يومها، ولأن عصر الإحياء والنهضة من بعده اتسم بتمجيد البطولات العربية، والنماذج الإسلامية العالية شعرا، نظم حافظ إبراهيم (١٨٧٠ - ١٩٣٢) ملحمة العمريّة عن الفاروق عمر بن الخطاب، وأنشدها من فوق مدرج وزارة المعارف المصرية بدرب الجماهير، في مساء يوم الجمعة الثامن من فبراير عام ١٩١٨، أي قبل عام واحد فقط من ثورة ١٩١٩، وبعده بشهور ثلاثة تقريبا، ومن فوق مدرج الجامعة المصرية أنشد عبد الحليم المصري (١٨٧٧ - ١٩٢٢) ملحمة عن أبي بكر الصديق، وبعد عام وشهور أنشد محمد عبد المطلب (١٨٧٠ - ١٩٣١) قصيدته العلوية في بطولات الإمام علي، وألقاها في ٧ نوفمبر ١٩١٩ في الجامعة

المصرية، في حفل حاشد رأسه الشاعر إسماعيل صبرى، وكان للشعراء ما تمنّوه وألحوا إليه، فبعد أيام من قصيدة عبد المطلب اشتعلت ثورة ١٩١٩ العظيمة، وتحرك التاريخ...

أما أمير الشعراء أحمد شوقي فكان في منفاه في الأندلس، وهناك نظم قصيدته «دول العرب وعظماء الإسلام»، استوحاها من قصيدة ابن عبد ربه في تاريخ فتح الأندلس وأحداثه وأمرائه حتى يومه، وقبلها كان قد نظم مطولته الهمزية في أجداد مصر وحضارتها على مرّ القرون.

وكل هذه القصائد جميلة، وتلقاها عامة الأدباء والشادين مبتهجين، ومع ذلك فهي تعرض لأحداث تاريخية حقيقية، صيغت في قصائد أقرب إلى الغنائية منها إلى الملحمية، وإن طالت عن المعهود في مثلها، ولكنها أبعد ما تكون عن الملحمة موضوعا وحجا وبناء، وإنما حبّتها إلى الناس يومها موسيقاها الشجية، وأنها تعزف على إيقاع يستجيب لمشاعر النفوس الثائرة، المتشوفة إلى التضحية والكفاح من أجل الاستقلال، وتبحث عن البطل النموذج في تاريخها، تتخذ من شخصه مثلا ومن سيرته قدوة.

ظهرت هذه القصائد المطوّلة تحمل اسم ملاحم أحيانا، فأدى ذلك إلى لون جديد من الصراع بين السلفيين والمتغربين، يمضى رفيقا ليّنا أحيانا، وصاخبا هادرا أحيانا أخرى، ويدور حول العرب والملاحم، فهناك من يرى أن العرب وقعوا عليها إبداعاً فطريا شأن غيرهم، وبخاصة في المنظومات التاريخية التي أشرنا إليها، على حين يرى المتعمقون في الثقافات الأجنبية، وهم يعون حدود الملحمة جيدا ويعرفون خصائصها وما به تكون، أنها لا توجد في شيء مما أبدع العرب، فنفى طه حسين في كتابه «في الأدب الجاهلي» أن يكون العرب قد عرفوا شعر الملاحم، لأن ما يدعى كذلك: «لا يعتمد على ذكر الأبطال والحروب ليس غير، وإنما هو يعتمد على ذلك وعلى أشتياء أخرى، منها اللفظي ومنها المعنوي، فهي في لفظه طويل مسرف في الطول، تبلغ القصيدة من قصائده آلافا من الأبيات، وهو في لفظه مقيد بألوان من اللفظ والموسيقى، وهو في معناه يذكر الحروب والمحن وبلاء الأبطال فيها، ولكنه يذكر الآلهة ويستوحىهم ما يريد أن يقول، ثم هو في معناه اجتماعي

يُفنى شخصية الشاعر فناء تاماً أو كالتام، في الجماعة التي يصفها من جهة، والجماعة التي ينشدها من جهة أخرى، وليس في الشعر العربي شيء من هذا».

والحق أننا إذا أردنا ملاحم كاليونانية فالعربية لم تعرف هذا اللون، وليس نقصاً في عبقريتها. ألا تعرفه، لأن الأدب في أنواعه وأساليبه وموسيقاه لا يُنسخ، وإنما يجيء صدى وأصيلاً لما يعتمل في أعماق أهله، في صراعهم مع أنفسهم، أو مع العالم حولهم، ومتأثراً بأمزجتهم وبيئتهم وثقافتهم وعقائدهم، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، ولا يستطيع أحد القول بأن العرب هم اليونان، أو مثلهم، أو قريبين منهم في ما ألمحنا إليه.

ومع ذلك، قد يتقارب ما بين الأمم في الأدب على غير سابقة لقاء أو استعارة، وقد تقع أمة على ما عند غيرها، نوعاً أو شكلاً أو أسلوباً، فتستعيره، تأخذه وتبقى عليه كما هو، أو تخضعه لغاياتها، وتسمه بطابعها، وتكيفه وفق هواها ومناخها، وفي ضوء هذا، يمكن أن نقول في نظرة أبعد وأعمق، إن العرب لم يديروا في جاهليتهم ظهورهم كلية لشعر قصصى يلتفت إلى الماضي، ويتجلى ذلك على نحو ما في المعلقة، فهي تتكامل في جملتها، وبخاصة ما ارتبط منها بأيام العرب، وهي كثيرة، وسجلوا منها المهم على الأقل فيما تركوه لنا من معلقاتهم وكبريات قصائدهم.

إن الشعر العربي، والجاهلي منه بخاصة، لم يكن غنائياً كله، وإنما عرف لونا من الملاحم لا ينقصه غير الطول، ونجد نواته في المعلقة، في جانب منها على الأقل، لأن بعضها كان فردياً يجري فيها أصحابها مع أهوائهم، ويصفون ما يتصل بذواتهم، من شجاعة وهوو، وغزل وقنص، وفخر واعتزاز، كمعلقتي امرئ القيس وطرفة مثلاً، وبعضها الآخر كان جماعياً، يدور حول هموم الجماعة، أو القبيلة وما عانته في حقبة معينة، من حروب وصراعات، وبلاء وهزيمة، أو أمجاد وانتصارات، ومثل هذه المعلقة هي التي نجد فيها نواة الملاحم. فحرب داحس والغبراء، بين عبّس وذبيان استغرقت زمناً طويلاً، واستنفدت جهداً كبيراً، وسجلتها أكثر من قصيدة، وحولها تدور معلقتا زهير وعنترة، فهما قصيدتان لموضوع واحد، يسردان وقائع الحرب، أسبابها وأحداثها، كلٌّ من جانبه بأسلوبه، فعناصر الملحمة الأساسية موجودة، ووجوه الشبه ملحوظة، لولا طولها عند هوميير، وقصرها في المعلقة.

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن حروب بكر وتغلب المتعددة، وقصصها الدامية، وكيف دامت أربعين حولاً، وسجل كثيراً من ملاحاتها الحارث بن حلزة في معلقته، وأكملها، أو أتى على ما أغفله منها، أو إذا شئت الدقة، على الجانب الآخر من صورتها عمرو بن كلثوم، في قصيدة غاضبة، لم يبدأها بغزل كسائر قصائد عصره، ولم يقف بالأطلال يتأملها ويناجيها، وإنما يذكر في بدايتها امرأة تجافى وتقاطع، وهي غنية بالوقائع التي لو ذكرت بشئ من التفصيل لكانت قصاً عظيماً لأيام العرب، وسجلاً حافلاً لوقائعهم، وقد رآها كوسين دي برسيغال، المتوفى ١٨٣٥، إلياذة العرب، يقول:

«فيها تصوير صحيح لحياة العرب في الصحراء، وكأن الزمن لم يعمل في تغيير شئ من العادات والتقاليد فيها، من كرم الضيافة، وحب الانتقام، ونوازع الغرام، ودوافع الحرية، وحب الغلبة، والإحساس الطبيعي بالشعر، وكل ذلك موصوف وصفا حقيقياً، فقصص الحروب العربية القديمة قريبة من القصص الهوميروية، وفيها الوقائع التاريخية في الجاهلية، ومعظم الأحداث التي قام بها شجعان العهد القديم، وصيغ كل ذلك في أسلوب جميل متنوع، يبلغ أحياناً درجة السمو، وكل ما فيها مرسوم رسماً قوياً، يستند إلى روح فنية عالية، وفي الحق لا يسعنا إلا أن نقول إنها إلياذة العرب».

صحيح إن الطول من خصائص الملاحم الأوربية قديمها وحديثها، غير أن هذا أصبح لها بعد أن نضجت، ولم تكن كذلك في البدء، وإنما تضخمت مع الزمن، فإذا تجاوزنا الطول إلى الإيمان بالقوى الغيبية، وجدنا لها صدى في الشعر الجاهلي أيضاً، وما الهجاء في أصله إلا استنزال اللعنات وغضب الآلهة على القبيلة المهجوة، وإن لم يصلنا شئ منه، إلا أن الحياة البدوية كانت تفرضه بما فيها من آلهة وأصنام، وقرابين وكهّان، بيدهم هبة البركة، وصب اللعنة، لأنهم متصلون بعالم غير العالم الذي نعيش فيه، ويشير القرآن إلى هذه المعتقدات، من انصاهم بأخبار السماء، واتصاهم بالجن الذين يخطفون الخطفة ويتبعهم شهاب ناقد، وكل شاعر يتصور أن له قريباً من الجن يعلو عليه ما يقول، وكان الشاعر يومها أقرب إلى العراف منه إلى الفنان، وكلمة شاعر تعني أنه عارف بالسحر، والأسرار الروحانية، وعلى صلة

بقوة غيبية، ويحدّثون أن تأبّط شراً الشاعر كان يعاشر الجن ويحادثهم، ويتردد في قصائده ذكر الجن وأبناء الجن، وأنه لقي الغول فقتلها، وأن أمه كانت تؤخّذ بوله، أى ترقيه، إذا غزا، وأن الشنفرى كان عداءً يسابق الفرس الجامح، ويطلق السهم فيصيب ما بين عيني الرجل، وقتل بهذه الطريقة نسعة وتسعين رجلاً، وأكملت حجمته، بعد أن مات، قتل الرجل المثة، حين ركلها أحد أعدائه، فأصابته منها شظية أردته قتيلاً، وكلاهما أمر خارق، إن لم يكن في مستوى خوارق الملاحم اليونانية فهو يقرب منها.

وفىما يتصل بالوحدة، ومع التسليم باستقلالية البيت إجمالاً في القصيدة العربية، يلحظ الدارس للمعلقات أنها متوفرة في المعاني والوقائع، وترتبط فيما بينها على نحو ما، وقد نجد في المعلقة فجوات تمكن معها الرواة من إقحام أبيات ليست منها، ولكنها تتلاءم وروح القصيدة، وتسايروها فنياً، في الحكمة وعقد الصلات، واتصال المعنى.

ويقولون أيضاً: إن الملحمة ليست في غرائبها ووحدتها وطولها فحسب، وإنما في إحداثها كذلك، وإن الشعر العربى القديم تنقصه هذه، وأن ذلك يؤدى بدوره إلى غيبة وحدة الموضوع، لأن الأحداث تعقد الصلات فيما بينها بطبيعتها، فإذا قلت وهنت الروابط، والقصيدة العربية موزعة، مهما طالت، بين الغزل والخمر، والوصف، أما الحدث الذى يدور حوله الموضوع فمهمل، والملاحم الأدبية الحق، لها شخصية تدور عليها، وموضوع تستقل بوصفه، وفكرة تدور حولها بقية الأفكار.

وهو اعتراض وجيه. ولكن: أليست حروب العرب وأيامهم، وما جرى فيها، أو سجله شعرهم من آثارها وتأثيرها، حدثاً؟ ألم تكن الحرب بين طروادة وأثينا موضوع ملحمة الإلياذة، والحروب الصليبية موضوع ملحمة «أورشليم محررة»، وما بين الفرنجة ومسلمى الأندلس في القرن الثامن الميلادى موضوع ملحمة رولان؟ وحروب العرب شىء قريب من هذه الحروب إن لم تكنها في صورتها الدقيقة، وفي شعرها، لا في غيره، نجد اهتمام الشاعر بالجماعة، وفيها يمكن، أو يجب أن نتعرف على عناصر الملحمة.

غير أن أدباء النصف الأول من هذا القرن لم يفكروا على النحو الذى سلف،

وكان ردّهم على المنكرين لوجود الملاحم في الأدب العربي نظرية واتجاهها، العمل على إيجادها واقعا وفعلًا، فدعا الكاتب الإسلامي محب الدين الخطيب، صاحب مجلة الفتح، شعراءنا لكي يسهموا في هذا المجال، واقترح على الشاعر أحمد محرم (١٨٧١ - ١٩٤٩) في عام ١٣٥٣ هـ = ١٩٣٤ م، أن يضطلع بالأمر، بعد أن حاول إقناع شوقي به، على أن ينظم في كل مفخرة إسلامية قطعة شعرية، ويمكن فيما بعد ترتيبها تاريخيًا، فيتألف من مجموعها، مهما اختلفت أوزانها وقوافيها، إلياذة إسلامية، ثم ذكره بما عند اليونان في وثنيتهن، وبما قام به الفرس بعد ذلك، وعتب على أن «أكثر شعرائنا مشغولون بجسد المرأة، ومصروفة عقولهم عن الخير، وهم بسرقة من دواوين شعراء الإنجليز، فليس عندهم وقت لمراجعة دواوين العرب والإسلام، وقراءة ما بين سطوره، واستنباط المفاخر من أصعب مواقفه».

صادف الاقتراح هوى في نفس أحمد محرم، وكان مؤهلاً للأمر بطبيعته، ثقافة ومزاجاً واتجاهاً، فنظم منها خمسة آلاف بيت، جاءت في ست وأربعين ومئة قصيدة، واستغرق فيها خمسة عشر عاماً، شغلت ديواناً من أربعة أجزاء، ظل مخطوطاً إلا من فقرات نُشرت في الصحف، في مناسبات مختلفة، إلى نُشر عام ١٩٦٣، بعنوان: «ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية».

ورغم طول الديوان فإن إطلاق اسم ملحمة عليه من قبيل التجوُّز، وأية مقارنة بينه وبين إلياذة هوميرو لا أساس لها، رغم أن الشاعر المصري تأثر على الأقل في الاتجاه بالشاعر الإغريقي، وكان على أيامه معروفاً ومدرّساً، شخصية وملحمة، لأن أحمد محرم لم يحرص على أي من الصفات الفنية التي يجب أن تتوفر في الملحمة، من وحدة فنية قصصية وحروب، وإنما هي مجرد تسجيل لمفاخر العروبة والإسلام، في لوحات فنية رائعة، تكون فاذج للشباب ومثلاً، التزم فيها الشاعر صدق التاريخ، وتقيد بحقائقه، فلا أساطير ولا آلهة ولا خوارق، ولا تقدم عملاً مترابطاً يتطور وفق خطة معينة، ولا يحرص على التسلسل التاريخي للأحداث، وإنما هي مجموعة من القصائد، تجلّت فيها شاعرية أحمد محرم، وقعاً جيلاً، ونغماً أخذاً، وأفكاراً تستحوذ. على أفئدة المسلمين.

وأوسع طويلاً، وأشد وحدة مما صنع أحمد محرم، «ملحمة أهل البيت»، لشاعرهم

المعاصر عبد المنعم القرطوسى، وجاءت فى خمسة وعشرين ألف بيت، من بحر واحد، وقافية واحدة، وحركة روى واحدة، ونشرها للمرة الأولى عام ١٩٧٧ - ١٩٧٨، وأتى فيها على جوانب من العقيدة الإسلامية، وحياة النبى ﷺ، وأهل بيته رضوان الله عليهم، وفيما عدا هذه القضايا لا تختلف عن ملحمة الشاعر المصرى فى شىء.

والمحمة نوع شعرى، ومن ثم لا تدخل فيها القصص النثرية المطولة وإن كانت مادتها الحروب، وتدور حول أبطال، وتتصف بشىء من الخوارق، مثل سيرة الهلالية، وعنترة، والظاهر بيبرس، والوزير سالم، ولا يمكن أن نعدّها تطورا، كما تطور المسرح فيما بعد، فلم يكن بين أيدي أصحابها وصانعيها ملاحم شعرية احتذوها، وطوّروها، وخلفوها وراءهم لسبب أو لآخر.

● الشعر الغنائى:

وهو الذى يعبر عن مشاعر الشاعر وخياله وأفكاره، ويدفع بعالمه الداخلى خارجا، ومن ثم فهو الجنس الشعرى الأشد ذاتية وتفردا. فالشعر الغنائى منطوق على نفسه تماما، يوشك أن يكون معزولا عما يحدث فى الخارج، ولكن الشاعر كثيرا ما يستلهم المشاعر تحركها فى أعماقه موضوعات وأحداث خارجية، والطابع الذاتى للشعر الغنائى لا يعنى فردية خالصة، لأن الشاعر عضو فى جماعة، إنسانية أو دينية أو قومية أو طبقية، أو من أى طراز آخر، ومن ثم قد يحىء إبداعه تعبيراً عن مشاعر جماعية.

يتميز الشعر الغنائى بالنسبة للجناس الشعرية الأخرى باختصاره، وهو ما يلحظ حتى فى القصائد المطولة، وبالمرونة، وأنه يحىء وليد احتدام خيالى أو عاطفى، دون أن يخضع لخطة صارمة، غير ما تتطلبه قواعد الفن العامة، وكلمة «غنائى» تعنى أنه كان يُغنى قديما وحتى يومنا، فى صورته المثقفة والشعبية بخاصة، عند العرب وعند غيرهم، ولو أن الصلة التى تربط الشعر إلى الموسيقى والغناء انفكت من زمن طويل، وأصبحت القصائد تيدع لتقرأ أو تنشد.

جاءت القصيدة الغنائية فى الترتيب التاريخى تالية لشعر الملاحم، لأن ازدهارها

يتطلب مجتمعا لا يهتم بالمغامرات الحربية، ويُعنى بجوانب، ولو أنها أقل عظمة، أقل بدائية في الحياة الإنسانية وأشد تحضرا، ولقد صادف ازدهار الشعر الغنائي الإغريقي في القرنين السادس والسابع قبل الميلاد سقوط شعر الملاحم، أما في أوروبا العصور الوسطى فقد شاع شعر الملاحم في الأوساط الشديدة البداوة، والأقل تحضرا، ومع بداية عصر الإقطاع وُلد الشعر الغنائي على يد شعراء التروبادور بتأثير الشعر الأندلسي، فوق عتبات بلاط الأمير، يتغنى بالمرأة، ويغنى للحب، وتمتزج فيه الرغبة بالخشوع، والإعجاب بالفناء في ذات الحبيب. ومع الرومانسية أصبحت القصيدة الغنائية أكثر استقلالا، وأوضح شخصية، وأكثر تلونا، ولم تقف عند الأشكال القديمة الصارمة، وقلّت القصيدة القديمة المتأملة والمطوّلة، دون أن تختفى، تجيء كيانا واحدا متناسكا، أو مجموعة من الإبداعات المستقلة فيما بينها، ولكن يجمعها إطار واحد، وحلّت مكانها الأبيات القصيرة، تجيء عفو الخاطر، لتعبر عن مشاعر اللحظة، وبقي أن نشير إلى أن الشعر العربي، وهو غنائي في جملته، أقدم تاريخا، من أى شعر آخر معاصر، لقد بدأ رحلته منذ أكثر من خمس مئة وألف عام، في تاريخ نعرفه يقينا، أو قريبا من اليقين، ولم تتوقف حركة سيره، صعودا وهبوطا، تحت أى سبب، حتى يومنا هذا^(٢).

* * *

ثمة ثلاث خصائص جوهرية تتجلى واضحة في الشعر الغنائي: غلبة العنصر الذاتي، والتوتر الصادق، والخيال عنصرا جماليا مفضلا.

وإذا كان الشعر الغنائي صدى حياة الشاعر الداخلية، وهي واسعة ومعقدة وثرية جاء موضوعه ومحتواه أكثر ثراء وتنوعا، لأن المشاعر الإنسانية لاحدّها، من الحب، والبغض، والبهجة والألم، والأمل والمعاناة، والطموح والإخفاق والحماسة والإحباط، والحنان والقسوة... إنه باختصار يطوى تحته كل ظلال الفكر والشعور في متفاوت درجاتها، من الخفقة الأكثر نعومة وقصرا إلى الهيجان الأشد جموحا وامتدادا، ومن هنا اختلف بناء القصيدة الغنائية جوهريا عن بناء القصيدة الملحمية، في الخطة والحدث والشخصيات.

(٢) د. الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، ص ٧٥، ٧٦، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

فالقصيدة الغنائية لا تحتاج إلى خطة، لأن التنظيم القاسى، المعدّ سلفاً، يصطدم مع العفوية التى تجيء وليدة الحاسة والشعور فى كل شعر ذاتى، والخطة الصارمة ليست لازمة فيه، لأنها من خصائص العناصر الخارجية ممثلة فى الحدث والوقائع، وهى لا توجد، أو توجد قليلاً جداً، فى الشعر الغنائى، ولو أن ذلك لا يعنى بدهاة أنه يفتقد الوحدة، فهى موجودة فعلاً، ولكنها ليست فى قوة وحدة الشعر الملحمى وكماها، غير أن وحدة الشعر الغنائى تتمثل فى الكيفية التى تنعكس فيها روح الشاعر، أكثر مما هى ضرورة شكلية فى التأليف فى النواة الموحية لفكره وشعوره، متركة فى بؤرة الظلال والجوانب التى تتضمنها القصيدة.

والحدث والشخصيات غير ضرورين فى الشعر الغنائى، وحين يوجدان أحياناً، فى بعض ألوان منه على قلة، يضيفان على القصيدة الغنائية ملمحاً متميزاً يخرج بها عن هذا النوع، وإن لم ينته بها كلية إلى الشعر القصصى، وإنما يجعل منها بين بين، فيكون لنا معها القصيدة الغنائية الملحمية، كما أسرنا من قبل. وفى هذه الحالات الاستثنائية يعبر الشاعر الغنائى عن حالته الشعورية خلال حدث أولى فى شكل قصصى، أو وصفى، وحتى حوارى أحياناً، والأشكال القصصية أو الوصفية أكثر تردداً من الحوارية فيها هو غنائى^(٣). ويكثر استخدام الوصف فى القصائد الغنائية التى تتجه نحو الطبيعة. فالشاعر الغنائى يعرض أفكاره ومشاعره مباشرة دون حاجة إلى أن يجسمها فى حدث، وإنما يعرضها بواسطة الصور، وهذه تمثل بالضرورة العنصر الجمالى الأول الذى يميز القصيدة الغنائية، ومن ثم فإن بناءها يمكن أن يفوم على عرض، أو فى شكل، بليغ مباشر، يتخذ من الخيال عنصراً أساسياً. يمكن تقسيم الشعر الغنائى، من ناحية المضمون أو الشكل، فالأول يتجه نحو الموضوع، والثانى نحو طريقة التعبير، وهذه تعكس ملامح الشعر الغنائى الخاصة بوضوح، وأى تقسيم للموضوعات لا يمكن أن يكون كاملاً أو نهائياً، لأن الشاعر التى تدفع إلى قول الشعر الغنائى لا نهاية لها، ولكن يمكن أن نلمح من بينها ثلاثة اتجاهات رئيسية: الشعر الدينى، وشعر الطبيعة، والشعر المتصل بالإنسان نفسه. والشعر الدينى أقدم ألوان الشعر الغنائى، لأن الشعر نفسه وُلِدَ فى رحاب

(٣) يتجلى ذلك واضحاً فى قصيدته نزار قباني «غرناطة» انظر المصدر السابق ٣٤٣، وفى قصيدته «قصة قصيرة» انظر كتابنا: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، ص ٣٠٢.

الدين، وقد نظم اليونانيون أناشيد يتغنون فيها بجلال آلهتهم لم يبق منها سوى ففر لا تكفى لتكوين فكرة عنها، ولم تكن مبادئ الوثنية تسجع بدورها على رقي الشعر الغنائي الديني، لأن القربان مهما قل شأنه كان بالنسبة للآلهة أعظم نفعاً، وأكثر قبولاً، من الدعوات والأناسيد، وكان الناس يخافون آلهتهم أكثر مما يحبونها، ولم تكن الأناشيد المنظومة تضم توسلات أو دعوات بالمعنى الدقيق، ولم تكن بوجاً بما تكنه الروح من حب واعتراف بالجميل، وإنما صدى نشوة مصدرها تقدير بطولة الآلهة وقوتها. ولا يبعد الشعر الجاهلي في واقعه كثيراً عن الواقع اليوناني، فلم يصلنا منه شعر ذو طابع ديني، والأشارات القليلة التي نلتقي بها خلال قصائده، ويتوجه فيها الشعراء إلى آلهتهم، لا تنضح بأي حنان داخلي، أو بوح وجداني، أو عرفان يتجلى حباً وعرفاناً وتمجيذاً. ولكن بعض أناشيد التوراة، في الأدب العبري القديم، كمزامير داود، تجيء غاية في الروعة، ويتجلى فيها بيننا سمو الفكرة، وصدق الإحساس، وقوة التعبير.

غير أن الأمر تطوّر بعد ذلك في الغرب والشرق على السواء، فنجد من الشعراء من وقف ديواناً بأكمله، أو قصيدة بطولها، على مناجاة الله، على نحو ما نجد عند ابن الفارض وأحمد شوقي العربيين، أو عند راسين ولامرتيين الفرنسيين، أو عند لويس الغرناطي وتيريسا دي أبلّة الإسبانيين، وعند آخرين غيرهم كثيرين. ويتضمن الشعر الديني ألواناً نجدها شائعة عند كل الأمم وفي كل اللغات، وأوضحها التصوف والزهد والأول طريق من يحاول أن يتطهر ويتجرد، ويصفو قلبه للاتصال بالعالم العلوي والمبدأ الأسمى، على نحو ما نجد في العربية عند ابن عربي الأندلسي، وفي الإسبانية عند خوان الصليبي، وفي الفارسية عند عمر الخيام، على حين يمارس الزاهد الرياضة الروحية ابتغاء الكمال، ويحتقر اللذات الحسية، وأوضح ما يكون ذلك في الشاعر الأندلسي أبي إسحاق الإلييري، وجاء ديوان شعره في مجمله زهداً خالصاً^(٤)

(٤) انظر دراستنا عنه في كتابنا: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.
وانظر: غرسية غومت، مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، ط ٤، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وهناك ألوان أخرى يتميز بها أرباب كل دين، فالشعراء المسلمون، وبخاصة أواخر العصر الوسيط وماتلاه، أوقفوا كثيرا من أشعارهم على المدائح النبوية، وفي العصر الحديث ولأسباب تتصل بالنضال القومي من أجل الاستقلال، شغلت المناسبات الإسلامية الهامة، كالهجرة والمولد النبوي وغزوة بدر، مساحة واسعة من إبداعهم، وانكمش ذلك كله بعد الاستقلال، ولكن الشيعة في أى لغة تحدثوا، يتخذون من المناسبات المتصلة بنضال الأمام على وأبنائه من بعده مناسبة سنوية يتوجهون فيها إليهم بالقصائد الطوال، مناجية أو مذكّرة. وتدور أشعار العالم المسيحي حول المسيح وآلامه، ومريم وطهارتها، ولكن المتتبع لهذه الأشعار يجد شعر التصوف أعلاها فنا، وأرهفها مشاعر وحسًا، وأجدرها بالدرس والمقارنة.

أما الطبيعة فتتضمن القصائد التي تعبر عن مشاعر وأفكار مستمدة من مصادرها الطبيعية، وفيها يلعب الوصف دورا مهما، وقد تكون الطبيعة صامتة كالجبال والأشجار، أو حية متحركة كالحيوان والأطيار، وقد تعرض لجوانب من الريف، أو مناظر الربيع أو الخريف، أو غيرها من فصول العام، أو الجداول والأنهار، وكان الشعراء حتى القرن التاسع عشر الميلادي يرون الطبيعة من الخارج، مجرد مناظر وزينة وزخرفة، في خدمة الإنسان الذي يشغل الاهتمام الأول من تفكيرهم، ولم يعنوا بالطبيعة من حيث هي، في نفسها، أما في القرن التاسع عشر فأصبح الأمر على النقيض، لأن العلم فتح أمام الخيال ميادين لا تنتهي، فأنجذب الشاعر إلى الميادين الجديدة، يسبر غورها، ويكشف أسرارها، فهو ينظر إلى الآفاق البعيدة مرتعشا، تدور معها رأسه، كما يحدث له وهو ينظر إلى أغوار الآبار، أو أعماق العيون الجميلة.

عينان سوداوان في حجريهما تتوالد الأبعاد من أبعاد^(٥)

وقد يفزع الصمت الأبدى لهذه المساحات الشاسعة التي لا تنتهي، وباختصار يحاول الشعراء المحدثون أن يفهموا روح الأشياء، وليس المنظر الطبيعي بالنسبة لهم سوى «حالة الروح» حزينة أو فرحة، شقية أو سعيدة.

(٥) البيت لنزار قباني في قصيدته «غرناطة».

أما الإنسانى فهو ما ينبثق من الأعماق فى موضوعات مختلفة، تجيء فى أشكال عديدة، وتدور حول مسرّات الإنسان وهمومه، وأفراحه وأحزانه، فردا أو عضوا فى جماعة، ورغم أن الفرد فى المجتمعات القديمة لم يكن يشغل المكان الذى يشغله فى واقعنا المعاصر، إذ كان المجتمع فى الماضى يسيطر على كل شىء، إلا أن هناك موضوعين شخصيين اهتزت لهما قيثاره الشعر دواما، على امتداد كل العصور، وهما: الحب والموت.

كان الحب عند القدماء لونا من العواطف يقع عنيقا تارة، وهادئا أو مرحا تارة أخرى، ولكنه بسيط دائما، وأخذ عند بنى عذرة قريبا من نهاية العصر الجاهلى، وبعده، وفى عصر الفروسية الأوربى بتأثير من الشعر الأندلسى، طابعا يصعد به نحو السماء، ويطهره من المادية الجاسية، ويصيرُه شفافا، فجاء أغنى فى صورته، وأعمق فى معانيه، عما كان عليه الشعر من قبل، على نحو ما نلاحظ عند جميل بثينة، والعباس بن الأحنف، ومجنون ليلى، ولا مرتين.

ونظر الوثنيون إلى الموت فى فزع، وكان مجرد التفكير فيه يدفعهم لأن ينعموا بما لديهم من ملذّات، وأن يأخذوا بحظ وافر من متع الحياة، متناسين ليل المقبرة الباردة، ومع المسيحية، ثم الإسلام فيما بعد، بدأ الشعراء يتوجّهون إلى الحياة الآخرة، ومع الأديان وتطوّر الفلسفة، وشغلت بالبحث عن حقيقة الموت فى جرأة، توزعت الشعراء طرائق شتى: من أذعن له وارتضاه، ومن ضاق به وتمرد عليه، ومن استبشر به واستدعاه، واعتبره محرّرا له من رق العبودية، ومع هؤلاء فقد الموت منظره المخيف.

ومن موضوعات الشعر الغنائى الأسرة، وقد تتسع حتى تشمل قبيلة بأكملها، أو تضيق فلا يتجاوزها الشاعر بيته وبنيه وزوجه، وأهله الأقربين وفى عصرنا الحديث حل الوطن محل القبيلة قديما، والانتماء الدينى فى العصر الوسيط، والوطن رمز لماضٍ طويل، حافل بالتضحية والفداء، أراق آباءنا دماءهم فى ميادين القتال دفاعاً عنه، وعانوا كثيرا فى سبيل عظمته ومن أجل الحفاظ عليه، وليس هناك من لا يشعر بحب الوطن سوى الماديين الذين فقدوا الإيمان بكل شىء، حتى بالذكريات!

وقد اتسعت مدارك الشعراء في عصرنا الحديث لتتجاوز حب الوطن إلى ما هو أبعد منه، إلى حب الإنسانية جمعاء، وهو معنى جديد لم يعرفه القدماء، ولا نلتفى به إلا عند الرواقيين في ظروف نادرة، ولم يكن حب الإنسان لأخيه الإنسان يتجاوز مضارب القبيلة، أو أسوار المدينة، أو حدود الوطن، فلما جاءت الأديان السبائية تبشر بالحب والإخاء والمساواة، وأن الناس جميعاً لآدم، وآدم من تراب، خفت حدة العداوة بين القبائل والأوطان، ولكن دعاة الشر، ومن يعيشون على الحرب، ويتغذون بآلام البشر، أوقدوها حامية بين الأديان، واستمرت ملتبهة طوال العصور الوسطى، وجانبنا كبيراً من عصرنا الحديث. أما الآن فالشعراء كبقية الفنانين يبشرون بعالم واحد، يظله السلام، وتحكمه العدالة، وتسوده الرحمة، وقد يبدو هذا أملاً بعيداً، وحلماً خيالياً، ولكنه جدير بأن نحرص عليه، حتى لو لم يتحقق في جيلنا كاملاً، وهي دعوة لا تحل مكان حب الوطن، والعمل على إبعاده، ولكنها ترى أن من الممكن تحقيق هذه الغاية، دون معاداة بقية الشعوب واحتقارها، كما يفعل أولئك المتوحشون الذين يختفون وراء طلاء خادع من الحضارة، تغرهم قواهم المادبة، وما يملكون من أدوات الدمار ووسائل الاعتداء.

وإذا نظرنا إلى الشعر الغنائي من ناحية الشكل، وجدنا له في الآداب الغربية أنسكالا عروضية متنوعة، بعضها خاص بالغزل، أو الهجاء، أو المقطوعات، أو الأغاني الشعبية أو العاطفية، وهي لا تعيننا هنا تفصيلاً، وبحسبنا أن نشير إلى أن جانباً منها، وبخاصة في القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر الميلادية، جاء في شكل الموشحات الأندلسية، ويتجلى ذلك واضحاً عند شعراء التروبادور في بروفانس، وفي إسبانيا والبرتغال، وفي الشعر الديني الإيطالي.

أما في اللغة العربية فلدينا منه أنواع عديدة أيضاً، تتصل بالعروض وأبحره العديدة طورا، وبالقفائية واحدة أو متعددة أطواراً أخرى، وبحسبنا أن نشير هنا إلى أن الشعر التقليدي تجيء القصيدة الواحدة منه في بحر واحد وقافية واحدة، وأبقى المحدثون على وحدة البحر، ولكنهم نوعوا في القوافي، وملزمين نهجا محكما في الوقت نفسه. وأما الموشحات فنوع جد مختلف عن الشعر، وإن عدناها منه بمعناه الواسع، وفيها يستخدم الوشاح العروض والقوافي بضوابط معينة، تختلف عن

استخدامها في الشعر تماما، وهناك الزجل، وهو ما كتب في اللغة العامية، محتذبا طريقة الشعر التقليدي، أو سائرا على خطى الموشحات، والموشحات وزجلها ابتداع أندلسي، ولعبت دورا بعيدا في نهضة الشعر الأوربي في العصر الوسيط. وهناك ألوان أخرى عديدة من الشعر الغنائي لا تعيننا هنا، لأنها معدومة الأثر خارج حدود الأدب العربي القومية، وسوف ندرسها تفصيلا في كتابنا قيد الطبع: فنون الأدب.

● الشعر التعليمي:

الغرض من الأنواع الشعرية التي سبقت إمتاع القارئ أو السامع، فهي تخاطب الخيال لتوقظ فيه مناظر ساحرة خلابه، وتتجه إلى الحس لتثير فيه مشاعر حلوه محبة، ويحيي النافع والمفيد فيها عفوا، ويعبر الشاعر من خلالها عن تجربة، وليس من شأنه أن يعطينا درسا. أما الشعر التعليمي فعلى النقيض، لأنه يهدف إلى تعليمنا وتنقيفنا، وله رسالة تربوية يؤديها، وما يحتوى عليه من ومضات غنائية، إن وجدت، يعتبر أمرا ثانويا بجانب مهمته الأساسية، وقد يستخدم القصص والأوصاف والإحساسات الغنائية ليهدد من صعوبة المعرفة، ويلطف من جفاف النصيحة، ويشرب القارئ الحقيقة في كوب من الجمال، ومادة الشعر التعليمي متنوعة تنوع المعرفة ذاتها، فتشمل العلم والأخلاق والفنون، وإن شئت الحقيقة، والخير، والجمال.

يزدهر الشعر التعليمي في العصور التي تخلط بين المعارف الإنسانية، فلا تميز بين العلم والفن، ولا يتفصل فيها العقل عن الخيال، ويندر أو يقل، استعمال الكتابة، وتغلو أسعار الورق، ويصبح نظم العلوم شعرا حاجة ملحة، لأنه يعين على حفظ نتائج التجارب، ويرصد مبادئ الأخلاق وقد ينظمون أيضا الخوارق والمعجزات، والحكم والأمثال، والأساطير والخرافات، وحتى نصوص القوانين.

وحين انفصل الفن عن العلم انفصالا تاما لم يختف هذا اللون من الشعر، وإنما نلتقى به في عصرى الازدهار والتدهور على السواء، ويتفاوت تقدير الناس له تبعا لاختلافها.

ثمة عصور ازدهار سما فيها هذا الشعر وذلك حين نظر الشعراء إلى العلم

نظرتهم إلى موضوع يفيد الحس ويسعد الخيال، فقدما رأى الشاعر اللاتيني لوكريس، المتوفى حول منتصف القرن الأول للميلاد، في الفلسفة الأبيقورية وسيلة لتحرير الإنسان من المخاوف التي ولّدتها عنده الأفكار والعقائد الباطلة، فدافع بحماسة شعرا عن نظرياته في الفلسفة ونشأة الكون، وصوّر لنا خلال ديوانه «من طبيعة الأشياء» صراع الإنسان في بدء الخليقة، والحيوانات المتوحشة، ومجهوداته المضنية في سبيل اختراع المهن كي يواجه حاجياته الضرورية.

وجاء مواطنه فرجيل فقلّد هزيود شاعر الأغريق، وأشاد بما في الحياة الزراعية من سعادة، وحاول أن يعيد مواطنيه المترفين المنحليين إلى حياة الريف الخشنة النقية الصحية، ونجده في آخر قصائده ساخطا على الحروب الأهلية التي كانت تجتاح وطنه من حين إلى آخر.

وعند العرب يقص علينا الفيلسوف ابن سينا، المتوفى ٤٢٨ هـ = ١٠٣٧ م، في خيال حلو، أشبه ما يكون بخيال أفلاطون، قصة هبوط الروح من عالمها العلوى، ومقامها في هذا العالم الفانى، ثم عودتها إلى بحر اللانهاية، حيث الأبدية والخلود في قصيدة جميلة، ذائعة شهيرة:

هبطتُ إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذاتٍ تعزّز وتُنسج
محجوبة عن كلّ مُقلّة ناظر وهى التى سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربما كرهتُ فراقك وهى ذات توجع

ويضمن قصيدته براهين شتى على خلود النفس، ويبحث عن مبدئها، كما يبحث عن معادها، وفي الوقت الذى يقرر أنها خالدة سرمدية، يعلن أنها مخلوقة لا توجد إلا عند وجود البدن، فهى لا تسبقه، وإن كانت تبقى بعده، وبذا تعدّ بين ماله أول ولا نهاية له.

لقد اتخذ كل من لوكريس، وفرجيل، وابن سينا، من مسائل العلم مادة للشعر، وشغل كل واحد منهم نفسه بمسائله على نحو ما، فأغرم الأول بعرض نظرية الذرة ومساهمتها في تكوين العالم، وجاءت أشعاره في كثير من الأحيان جافة وغامضة، ورسم لنا الثانى صورا مؤثرة لحياة الفلاحين، وما يفتك بحيوانهم من أمراض،

ووقف الثالث عند الخطوط العريضة المتصلة بالنفس الإنسانية، فجاءت قصيدته عذبة رقيقة، رغم ما في الفلسفة نفسها من جهود وجفاء.

ويشيع هذا الشعر في عصور التدهور أيضا، حيث نلتقى بأعداد هائلة من هؤلاء النظامين الذين يتخذون من الشعر قالباً لعرض قواعد كل العلوم والفنون، وقد وجدوها بين أيديهم سهلة ميسرة، فأعفوا أنفسهم من الخلق والابتكار، وفي مثل هذه العصور يسود لون من النظم الوصفى الرديء، تحل فيه الصنعة محل الإلهام، والمهنة محل الأصالة، ولا يعدو الشاعر أن يكون ناظماً بسيطاً، وهو ما نلتقى به في أوروبا بعد القرن الثامن عشر، وفي العالم العربي طوال العصر العثماني، حتى انبثاق فجر النهضة في مصر في مطلع القرن التاسع عشر.

وعلى أية حال علينا أن نميز في نظم العلوم والفنون والمهن المتنوعة بين جانبيين مختلفين: عرض المادة العلمية نفسها، وما تتضمنه من مصطلحات جافة، أو قواعد بسيطة واضحة، ومتلها لا يمكن أن يكون موضوعاً للشعر، وحين ننظمها نعجز أن نضفي على نظمها صورة خيالية أو إحساساً مؤثراً، وقصارى ما نفيده منها أنها تسعف الذاكرة وتعينها، على نحو ما نجد في ألفية ابن مالك في النحو، أو في ديوان «حديقة الجذور الإغريقية» للشاعر الفرنسي لانسلو، ونظمه لأطفال المدارس عام ١٦٥٧م.

والجانب الآخر الإشعاع ويجيء وليد الأفكار التي توحى بها المادة العلمية وطريقة عرضها معاً، أي الجمال الفني أو الخلقى الذي تحدثه في نفوسنا، على نحو ما نجد في قصيدة ابن سينا التي سبقت، أو في خرافات إيسوب اليوناني.

إن كل واحد من العلم والشعر يسد فراغاً يختلف عن الفراغ الذي يسده الآخر، وكلاهما ظمىء دائماً وفي حاجة إلى الرى، فالعالم يخاطب العقل، أو الذكاء الخالص، ويلاحظ الظواهر، ويضع القوانين، دون أن يفكر لحظة في التأثر، امتعاضاً أو إعجاباً، فأمامه السموم والعقاقير، والحيوانات متوحشة ومتأنسة، والموت والحياة، ومع ذلك يحلل كل شىء، ويدرسه بروح محايدة وموضوعية، وبعيدا عن أي اهتمام بالجمال الفني أو الأخلاقي. والشاعر يخاطب الروح، ويحدثنا عن انطباعاته، والطريقة التي تأثر بها من العلم، وتصبح المصطلحات لديه صورة، وتستحيل

الأحداث تأثيرات، ويمكن أن نقول، في شيء من التسامح، إننا يمكن أن نكتفى بالعقل في ميدان العلم، أما في ميدان الأدب فلا بد من العقل، والقلب معا، وهو ما يفسر لنا سر سمو الآداب على العلوم، وتفوقها في قيادة الفكر. ولا يضير الشعر في شيء ما يهتدى إليه العلم من اكتشافات، ولا ما يقال من أنه لم يبق مكان للشعر في عالم هو من اكتشاف العلم، لأن العلم لم يصل حتى الآن في أى بحث من بحوثه إلى الكلمة الأخيرة الحاسمة، ومع أنه يُضيق لنا دائرة ما يخفى علينا ونجهله، لكنه لا يحو تلك الدائرة تماما، وستبقى الإنسانية مثلا، وربما إلى الأبد، تجهل نظرية نشأة الكون، وستظل تعاني في البحث حول نهايته، والقوانين التي تحكم سيره، وكلها مصدر إلهام قوى وغزير بالنسبة للشعر^(٦).

● في الأدب الغربي:

نلتقى بالقصيدة التعليمية الغربية مطولة، تشبه الملحمة شكلا، منذ أقدم عصور الأدب الأغريقي، فقد نظم الشاعر هزيود، وعاش في القرن الثامن قبل الميلاد، قصيدتين مطولتين، الأولى: «الأعمال والأيام»، والثانية «أنساب الآلهة»، وكلاهما ذات طابع تعليمي وخلقى، ونظم الشاعر الإسكندري أراتوس، وعاش في القرن الثالث قبل الميلاد، علم الفلك والمناخ باللغة اليونانية، وبلغ ديوانه هذا شهرة واسعة في العالم القديم، حتى أن الخطيب الروماني الشهير شيشرون ترجمه إلى اللاتينية شعرا. وأخذ الفلاسفة الهلينيون الأولون يعرضون مذاهبهم الفلسفية شعرا، وتأصل هذا النوع الأدبي بعملين عظيمين أشرنا إليهما من قبل، وهما قصيدتا لوكريس وفرجيل.

وكانت الأخلاق الموضوع المفضل للشعر التعليمي في قصائد هوراس، التي حملت عنوان «رسائل»، وهي مجموعة من النصائح الباسمة كلها حكم عملية، عن السعادة وفوائد الريف والمساواة بين الأرواح. ويمكن أن نعد من هذا اللون قصائد

M. L'Abbé C. Vincent: Théorie de genres littéraire

(٦)

ترجمه الدكتور حسن عون، ط ٢، ص ٢٧٨ وما بعدها، الإسكندرية ١٩٧٨.

الحكمة، وتتكون من أمثال تكثف التربية الخلقية التي يتلقاها المرء تجربة، ويوجد منها في التوراة سفر الأمثال الذي ينسب إلى النبي سليمان.

ومن هذا اللون الخرافة التي تستهدف العظة، وهى رواية قصة يستخدم فيها الحدث مثلاً، لكى نستخرج منها ما يشير إلى موقف إنسانى واعظ، وتحجى الشخصيات فيها حيوانات عادة، وإن لم يكن ذلك شرطاً ضرورياً، وتكثر فى الأدب الهندى، واجتمعت منها طائفة كبيرة فى بنجالتترا وهيتوباديسا، وانتقل منها جانب لا بأس به إلى الأدب العربى، الذى نقلها بدوره إلى الآداب الغربية، وأشهرها كليلة ودمنة، وملتقى بما يشبهه فى الخرافات التى تنسب إلى إيسوب الإغريقى، وفيدير الرومانى، واشتهر من كتابها اثنان من الإسبان فى العصر الوسيط، وكلاهما متأثر على نحو واضح بالأدب العربى، وهما: خوان منويل (١٢٨٤ - ١٣٤٨) فى كتابه «الكوند لوكانور»، وجاء نرا، وكاهن هيتا (توفى نحو ١٣٥٣م) فى كتابه «الحب المحمود»، وضمّنه ما يقرب من ثلاثين خرافة شعرا، ثم جاء لافونتين فى القرن السادس عشر. فغطى على الجميع^(٧).

وكان ميل الشعراء الغربيين كبيراً إلى أن يؤلفوا نظريات تتعلق بصناعتهم، فى لغة موزونة، وتمتاز صياغةً وحسن أداء، فألفوا عدداً من القصائد أو المقطوعات فى فن الشعر، وأقدمها ما كتب هوراس فى شكل رسالة شعرية إلى أوغسطس يعالج فيها الخصومة بين القدامى والمحدثين فى روما، أو التى نظمها إلى أبناء بيزون، وسُميت «فن الشعر» بغير وجه حق، وفيها يعدد القواعد التى ينبغى أن تتبع فى تأليف المسرحية، وسوف تجد من يحتذيها فى عصر النهضة وما بعده، وأشهرها ما نظمه الناقد والشاعر الفرنسى الشهير بوالو، فى كتابه الذائع «فن الشعر».

● فى الأدب العربى:

نسأ الشعر التعليمى فى الأدب العربى فى العصر الأموى، ويعد تجديدًا فى الشكل والمضمون، وأخذ شكل القصيدة، أو الرجز، أو المزدوج، ونجهل بواعنه

(٧) لمزيد من التفاصيل عن انتقال القصة العربية إلى المشرق، انظر كتابنا: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص وما بعدها، ط ٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

ودواعيه وخطواته الأولى، وترك هذا المجال واسعاً لضروب من الظن والتخمين، فقد رآه بعضهم محاكاة للنمط اليوناني المنقول بشكل مباشر من أواخر العصور القديمة، ويشى بهذا، فيما يرون، أنه بدأ أولاً في مجال الطب والكيمياء والفلك، وكان العرب فيها، في أيامهم الأولى على الأقل، عالة على اليونان، على حين يشير البيروني في كتابه «تحقيق ما للهند من مقولة» عند منظومة للفلك، أنها محاكاة لكتب هندية في الزيج، نظمت في نمط الشعر المعروف باسم شلوك SLOKA. وأراه من الضروريات التي يمكن أن تستجيب لها النفس، وأن يهتدى إليها العقل، على غير سابقة، في أدب كان الشعر فنه الأول، فلا غرو أن يتجاوز به الغنائية والتعبير عن الذات إلى استخدامه أداة للتثقيف والتعليم، في مجتمع تغلب عليه الأمية، وتقل فيه الكتابة، ويعتمد على الحفظ دون القراءة، وعلى الرواية الشفوية قبل التقييد، ذلك أن تأثير الجرس يجعل مثل هذا النوع من الشعر يلصق بالذاكرة، ويصبح شكلاً ملائماً للتعليم، وأوزانه تساعد على الثبات والبقاء وسهولة الاسترداد.

ولا نكاد نبغ العصر العباسي حتى يشيع هذا الضرب من النظم، ويغطي كل معارف العصر، وشق العلوم الطبيعية، من طب وفلسفة وفلك، وإذا كانت هذه علومًا خاصة بطبيعتها، والمقبلون عليها صفوة، إلا أن هذا النظم سرعان ما اكتسب أرضاً جديدة، وشاع شعبياً، ونال شهرة واسعة، عندما مدّ جناحه إلى عالم القصة والحرافة الواعظة، وهذا الضرب الأخير لم نضع يدنا حتى اليوم على بداياته، ولكن من أوائل الذين ألفوا فيه ونالوا شهرة واسعة أبان اللاحقي، المتوفى ٢٠٠هـ ٨١٥م.

كان أبان شاعراً من الموالى، نقل كتاب كليله ودمنة شعراً في أربعة عشر ألف بيت من الشعر، وأتمه في ثلاثة أشهر، وعدة كتب أخرى في التاريخ من الفارسية الوسيطة التي كانت سائدة لحظة الفتح الإسلامي إلى العربية في نظم مزدوج، ونظم في الفقه والمنطق، وفرائض الصيام، وقصيدة كونية في أحوال الدنيا تسمى «ذات الحلل».

ويبدو أن نظم كليله ودمنة حظى بإعجاب واسع، ونال شعبية عريضة، وحين بدت ميزته واضحة للعيان، بدأ العلماء يستغلونه على نطاق واسع، فأخذ طريقه إلى

علوم اللغة والفقه والسياسة والتصوف، والتاريخ، وكان هذا وراء نشأة الملاحم الإسبانية في العصور الوسطى على ما أشرنا من قبل. وحين انحدرت شمس الحضارة العربية نحو المغيّب، تراجع العقل، وجمد الفكر، وساع التقليد، واستكان العلماء إلى الكسل والصناعة، وملوا المغامرة والبحث عن الجديد، وأصبحت القاعدة أن «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فتساع نظم العلوم على نحو لم تألفه العربية من قبل، فشمّل النحو، والبلاغة، والخط، والتجويد، والتوحيد، والقراءات، والرياضيات، والجغرافيا، والتاريخ، وقد يقتصرون على أبواب بعضها من هذه العلوم، فنظم محمد أمين الخطيب العمري، المتوفى ١٢٠٣ هـ ١٧٨٨ م، قصيدة في قواعد الاستعارة، ونظم الشيخ عبد الله البيتوشى، المتوفى ١٢١١ هـ ١٧٩٦ م، منظومة في مثلثات الأسماء والأفعال، وأحيانا أخذوا ينظمون كتباً ألفها غيرهم، فنظم ابن أبي الحديد فصيح ثعلب، ونظم سليمان الشاوى، المتوفى ١٢٠٩ هـ = ١٧٩٤ م، كتاب قطر الندى وشرحه في النحو لابن هشام المصرى.

وامتد الشعر التعليمى حتى نظم في الألغاز، وكانت تعتبر من البلاغة في عصور الاحتضار، وتدل على المعنى المراد دلالة خفية تُفهم من لفظه، وتستحسن لدقة الفكرة، وبراعة الأسلوب، ولا يختلف عن المعنى إلا في القصد وطريق دلالة اللفظ، وفيها ألف غرس الدين الأربلى، المتوفى ٦٧٩ هـ = ١٢٨٠ م، «الألفية في الألغاز الخفية»، جمع فيها أساء ألف لغز منظومة.

وفي عصرنا الحديث ترجم محمد عثمان جلال المصرى، المتوفى عام ١٨٩٨ م، خرافات لا فونتين شعرا بتصرف، وأسأها: «العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ» وملتقى فيها بأشكال الشعر التعليمى الأول، إذ جاء بعضها رجزاً، وجاء البعض الآخر مزدوجاً، ثم جاء أمير الشعراء أحمد شوقى فبلغ بهذا الفن غايته في حكاياته على لسان الحيوان.

خلال القرن التاسع عشر في أوروبا، وبعد الربع الأول من القرن العشرين في بلادنا، ذاب الشعر التعليمى في النوعين السابقين، وهما: القصصى والغنائى، وربما كان هذا نهاية حتمية للتطور، ولكن ما من سبب أبداً يجعلنا نجزم بأنه لن يبعث

نانية، بعد أعوام قادمة لا نعرف عددها، فقد تتوافر من جديد الظروف والدواعى التى أدت إلى نشأته وازدهاره فيما مضى من أعوام.

● الشعر المسرحى:

جاءت المسرحية نالئة، فيما يرى الفيلسوف الألمانى هيجيل، بعد تأصل الملحمة، وتقدّم الغنائية، لأنها تتطلب حالة متقدمة من الحضارة والثقافة.

فى البدء استلهم الساعز جمال العالم الواقعى وأحداث الجماعة الكبرى، فكانت الملحمة. وحين عبّر عن مشاعره الداخلية، فى نغم ذاتى، وُلد الشعر الغنائى. ولما أدرك واقعه، واستخدم خياله فى خلق عالم جديد، يعكس العالم الذى تغنى به، فى جانبه الموضوعى الواقعى. والذائق الفردى، كان المسرح.

على أن وراء المسرح وازدهاره وخلوده ظاهرة نفسية تتسم بها الجماعة الإنسانية وتنتمى فى مِيل الإنسان فطرياً إلى تقليد أفعال نظرائه، ورؤية أعماله مقلّدة، وهى ظاهرة بعيدة الغور فى غرائز الإنسان، وتبدو واضحة فى مراحل حياته الأولى طفلاً وصبياً، وما ألعاب الأطفال، بنين وبنات، حين يحاورون، أو يقلدون الكبار، فى البيت أو المدرسة، إلاّ تجارب عفوية لمسرحيات بدائية.

فالمسرح تمثيل صورى لحدث تاريخى أو خيالى، التقطه الشاعر من الحياة الإنسانية، وفيه تنمحي شخصيته، ومعه تشاهد أعمالاً كما لو كنا نقوم بها نحن فى مكان عام، وتمضى الأحداث أماناً، وتمر الشخصيات على مرأى من أعيننا، فنراهم حين يعملون أو يتكلمون، وذلك على النقيض من الأنواع الأخرى، حيث يدس الشاعر نفسه بيننا وبين الحقيقة، حين يقص أو يصف، وهذا التمثيل مجرد تصوير أو تقليد، لأن القتل على المسرح مثلاً ليس لهم ظل من الحقيقة، وإحساسات الممثلين لا تصوّر مشاعرهم الحقيقية، وإنما هى أحاسيس أناس آخرين من التاريخ أو الخيال، أو منها معاً.

فالمؤلف المسرحى يلتقط مادته من التاريخ، أو الأساطير، أو الحياة حوله، أو يصنعها خياله الخاص، والحادث الذى يمثل لا يخرج عن كونه حدثاً من الحياة

الإنسانية، والإنسان وحده هو الذى يهنا فى المسرح، فى صلاته مع الناس، أو فى التفائه مع الطبيعة.

إن إنسان أى عصر هو بطل المسرح الخالد.

ولكن المسرحية يمكن أن تقدم فى العمق جانبا مختلفا، وأكثر جوهرية من مجرد تصوير الواقع: أن تقدم الفكر العظيم، أو الفلسفى، يصبه المؤلف من خلال الحدث المسرحى، كما فى مسرحية «لعنة الشك»^(٨) لتيرو دى مولينا، فهو يعرض إلى جانب الموضوع الذى يُنمى الحدث قضية لاهوتية، ترتبط بفكرة «الجبرية» فى الدين المسيحى، والنسب نفسه يحدث مع مسرحية كالديرون، وهى من العصر نفسه، «الحياة حلم»^(٩)، فهى تدور حول فكرة جوهرية خلاصتها: الفناء النهائى لكل ما هو إنسانى، ولتلقى بهذا اللون كثيرا فى مسرح توفيق الحكيم، مثل: أهل الكهف، وايزيس، والسلطان الحائر، مما تواضع النقاد المحدثون على تسميته بالمسرح الذهبى.

تكتب المسرحية عادة بهدف تمثيلها، وفى أحيان قليلة لا تكون كذلك، وفى هذه الحالة نحن بإزاء قصائد أو روايات حوارية، كما فى «فاوست» للشاعر الألمانى جوته، أو «القوادة» للإسباني فرناندو دى روخاس، أو «دوروتيا» للإسباني لوبى دى بيجا، وهو نفسه لم يسمها مأساة ولا ملهاة، وإنما «حدث نثرى»، مشيرا إلى طابعها غير التمثيلى.

● الأصول الأولى:

من نافلة القول أن نذكر أن المسرح وُلد فى مصر القديمة، بين وهج العبادة وطقوس المعبد، حيث كان رجال الدين يمتلون قصة إيزيس وأوزوريس، وابنها حورس، وعدوهم سِتْ إله الظلام، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام، وينتقل من مكان

(٨) ترجمت هذه المسرحية إلى اللغة العربية مع مقدمة ضافية، وسوف تصدر عن سلسلة المسرح العالمى فى الكويت.

(٩) ترجم هذه المسرحية إلى اللغة العربية الدكتور صلاح فضل، وظهرت فى سلسلة المسرح العالمى التى تصدرها وزارة الإعلام فى الكويت، أول ديسمبر ١٩٧٦، العدد رقم ٨٧.

إلى مكان، وقد رأى هيرودوت المؤرخ اليونانى شيئا منه، حين زار مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد، ومن سوء الحظ فإن شيئا من تقاليد المسرح المصرى لم يصلنا حتى نعرف إليه، ونتابع تطوره، لأن أحوال مصر الثقافية والحضارية تدهورت تحت الاستعمار الرومانى، وكان أقباطها وهم غالبية الشعب، فى حالة يرثى لها من البؤس والتخلف والجهل، نسوا معها آدابهم، ولغة أسلافهم، وكل ما هو جميل فى ثقافتنا القديمة، علما كان أم أدبا.

أما عند الإغريق فقد ارتبط فى أصوله بعبادة باخوس إله الخصب والنماء والخمر، وتعودوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما فى أوائل الشتاء، بعد جنى العنب وعصر الخمر، يغلب عليه المرح، وفيه تنشّد الأغاني الدينية، وتعدّد حلقات الرقص، والثانى فى أوائل الربيع، حيث تتجهّم الطبيعة، وتجف الكروم، فيجىء الحفل حزينا، وتغلب عليه الابتهالات، ودعوة الإله أن يعود ثانية، وثمة شخص يمثل الإله باخوس، ويبقى على مسرح مرتفع، على حين أن الفرقة تشير إليه، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، وتتكون من شخوص خرافية أسطورية، على هيئة البشر فى نصفهم الأعلى، وصور الماعز فى نصفهم الأسفل، ويعتقدون أنهم يمتلون جانباً من بلاط الإله، وفيها بعد أصبح المغنى ممثلاً، وبدل أن يقص أحداث البطل قام بدوره، ثم تدخلت شخصيات أخرى فى المشهد. ومع هذه الاحتفالات بلونيهها، البهيج والحزين، ولدت المسرحية بجانيبيها: المأساة والملهة، ومن اليونان إلى بقية بلاد أوربا.

تعود المأسى الإغريقية الكبرى إلى القرن الخامس قبل الميلاد، فقد كتب أسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق. م) مسرحية «الضارعات» حوالى ٤٩٠ ق. م. وفيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم أضاف إليهم سوفوكليس (٤٩٥ - ٤١٦ ق. م) ممثلاً ثالثاً، وقوّى جانب التمثيل على جانب الغناء، ثم جاء يوريبديدس فخطأ بها إلى الإمام، من حيث تنوع الموضوع، واختيار الشخصيات، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية، حتى ذلك الذى يدور بين الآلهة بعضهم وبعض.

وجاء اعتراف أثينا بالملهة متأخرا بعد اعترافها بالمأساة بأربعين عاما، حين فاز أقرطيس بالجائزة الأدبية لأول مرة عام ٤٩٩ ق. م، وبعد أول من ابتدع فى الملهة

العُقَد ذات المغزى العام، ويصوّره ارستوفان شاعرا مصقولا، قليل البضاعة في الأدب.

كان أرسُتوفان (٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) خير من كتب الملهاة في عصره، فكتب «السحب»، وفيها نقد التربية الفلسفية، وخلط بين الفلسفة والسفسطة، واتهم سقراط بأنه كبير السفسطائيين، ثم «الزناير»، ويعنى بهم رجال المحاكم و«الضفادع»، وفيها وصف فن يوربيدس شاعر المأساة السابق كاملا، وملاهى أخرى كثيرة، جعلت منه مصلحا اجتماعيا، لأنه تناول كل مشكلات عصره، وعالجها في جرأة ومهارة، وسخرية من المفسدين، وظهر فيها أدبيا محافظا يكره الخروج على التقاليد والعادات والعقائد لأن الحياة الاجتماعية، فيما يرى، لا تتناسك إذا تنكر الناس لتقاليدهم الموروثة، ونبدوها في غير حرص.

وفي القرن الرابع قبل الميلاد وُلد ما يُسمى بالملهاة الجديدة، ومؤلفها ميناندر، ونحن معها بصدد نوع مسرحى قريب من ملهاة العادات التى سوف نعرفها فيما بعد، فقد تجردت من الجوقة، واهتمت بالتحليل النفسى الدقيق.

وفي روما كان المسرح بدائيا في الأصل، يتمثل في مسرحيات هزلية، ترتجل دون إعداد أدبي، ثم جاءت المأساة والملهاة في القرنين الثالث والثانى قبل الميلاد تقليدا للمسرح الإغريقى، ولم يكد يبقئ شئ من المأسى التى كتبها مؤلفون لاتينيون من هذا العصر، وما وصل منها مثل مسرحيات الكاتب القرطبى الرومانى سينكا تعود إلى القرن الأول الميلادى، ومخصصة للقراءة، وتميز بلوتس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) في الملهاة، ولا يُعلئ عليه ماهرًا في إيقاظ المشاهدين بأية وسيلة ومن بعده جاء ترانس (١٩٤ - ١٥٩ ق.م) وكان من سكان قرطاجنة في الشمال الأفريقى، وأغلب الظن أنه زنجى الأصل، وأحضر إلى روما رقيقا في شبابه، واتصل بحلقة صغيرة من الأدباء، وكتب ملاهيه لإمتاعها، فجاء أرق أسلوب وأقرب إلى الروح الإغريقية من مواطنه بلوتوس.

ورغم أن مأسى سينكا التى وصلتنا ضعيفة، تنقصها العبارة الفخيمة، ومملوءة بالفظائع والمناظر الدموية، ودون المسرحية الإغريقية عظمة ونبلا، كان تأثيرها في المسرح الأوروبى كبيرا، وبخاصة في إنجلترا وفرنسا، لأن اللغة اللاتينية أصبحت

بعد عصر النهضة لغة العلم والأدب والكنيسة، وبذلك كانت أكثر شيوعاً من الإغريقية، فعرف الأوروبيون الإغريق أول الأمر عن طريق اللاتينية مباشرة، أو فيما ترجم إليها من العربية من التراث الإغريقي، وفيما بعد، بدءاً من القرن السابع عشر، بدأت أوروبا تتعرف على الإغريق مباشرة، وأخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعاتهم عن بلوتوس، فاكْتَسَبَ شهرة ما كان ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها.

خلال العصور الوسطى سقط المسرح الإغريقي واللاتيني بعامة في مهاوى النسيان، وكان لمسرح العصر نفسه أصول مختلفة، بعضها علماني نجده في إسبانيا، في الجانب الذي لم يكن مسلياً، ومادتها ألعاب مسلية، ذات طابع فاجر، ولما يصلنا منها شيء، ولكننا نفهم ذلك من إدانتها، والأحكام التي خضعت لها. وخارج إسبانيا كانت توجد مثل هذه الألعاب أيضاً، ومسرحيات هزلية، أو ذات طابع خلقي، أو وعظ علماني، وشاعت فيما يبدو، لأن عليها شواهد من بقايا نلتقي بها في القرن السادس عشر.

أما المسرح الأكثر أهمية من الناحية الأدبية في هذا العصر فهو المسرح الديني، كالاحتفال بمولد المسيح، أو صلبه، طبقاً للعقيدة المسيحية، فقد انبتت عنها مأسويات كانت تمثل في البدء داخل الكنيسة، ثم في المدخل، ثم أمامها، وأخيراً في الميادين العامة، واتسعت هذه الموضوعات فشملت العديد من قصص التوراة، وحياة القديسين، وموضوعات الوعظ الديني، وحملت هذه اسم «أوتو Auto»، في إسبانيا. وبين الكتاب الإسبان كان كالدرون (١٦٠١ - ١٦٨٠ م) خير من كتب هذا اللون من المسرحيات، ولكن عقلية القرن الثامن عشر، عصر الموسوعات، حاصرته فبدأ ينحسر، إلى أن أصدر الملك كارلوس الثالث، وكان مستنيراً، قراراً بمنع تمثيلها عام ١٧٦٥ م.

● المسرح الحديث:

عرف العصر الوسيط، كما رأينا، المسرحيات الدينية والتقنية، مأخوذة من التوراة بعهديهما القديم والجديد، أو حياة القديسين، وفي الوقت نفسه كان هناك

مثلون يرتجلون تمثيلات تسلى الشعب، ملتقطة من الحياة اليومية. وفي مطلع عصر النهضة عرفت أوروبا المآسى والملاهى الإغريقية والرومانية، وحاولت تقليدها، وهذه العناصر الأربعة الرئيسية، مضافا إليها الأعمال الأخلاقية والرمزية، تكون أصول المسرح الحديث، طبقا للشكل نفسه، مزجا، أو تباثا، أو تقليدا صارما.

في هذا العصر وجدت المسارح الأوربية الثلاثة الكبرى، الفرنسى والإنجليزى والإسبانى، نفسها أمام أن تطيع المنظرون الأرسطيون، وتقلد المآسى والملاهى القديمة، أو أن تبحث عن مسرح جديد ومستقل في مواجهة المسرح الإغريقى اللاتينى، فاختار الإنجليزى والإسبانى جانب الحرية الفنية، وجمع بين المأساة والمهابة في عمل واحد، وأغفل قانون الوحدات الثلاث، على حين اختار المسرح الفرنسى الكلاسيكية في أشد صورها محافظة.

عرف المسرح الإنجليزى في نهاية القرن السادس عشر، خلال عصر الملكة إليزابيث جمهرة من المسرحيين العظام، الذين يملكون أحساسا مأسويا قويا، ويحىء شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦م) على رأسهم، وكانت الأعمال المسرحية تتوجه إلى جمهور غير متناسق الألوان طبقيًا، فهو يجمع بين السيد العظيم، والمثقف العلامة، والعامل الجاهل، ويعرض موضوعات مثيرة حول قدر الإنسان، وتعمق في طيات القلب فرسم في دقة بالغة، وقوة ممتازة، عنف الشهوات والمشاعر، إلى جانب المشاهد المثيرة، وتآخى فيه الرعب والسخرية، والطيبة والجنون وأفسح المجال أحيانا لعالم الأحلام ففاض بالجنيات والسحرة والغراميات الناعمة، ومغامرات يجرحها الحزن ويهجة تفيض وسط خطوط الدهر العاتية، وجاء جانب كبير من موضوعاته من التاريخ والأساطير الوطنية، وقد يستلهم الحكايات والروايات القديمة، وقد يحىء خيالاً كله، وكثيرا ما يختلط الحدث الرئيسى بأحداث ثانوية تتبع نمو الحدث، دون تحديد، ومع تغييرات كثيرة في المكان.

وحيث بلغ المسرح الإنجليزى قمة توهجه تلقى المسرح الإسبانى دفعة قوية وحاسمة فيما أنتج لوبي دى بيجا (١٥٦٢ - ١٦٣٥م) من أعمال عظيمة وثرية وكثيرة، وإذا كان المشاهد يذهب إلى العرض المسرحى ليرى نفسه ممثلا في المشاهد، ويحب أن يجد أفكاره ومشاعره مصورة في أساطير مسرحية، وأن يرى

العالم والحياة مصوّرين كما يأمل، ويرغب إلى جانب ذلك في أن يحلم ويأمل، وأن يروى ظمأه من حدث متوتر، فقد حقق له لوپى دى بيجا كل ذلك حتى الكمال. لقد أعلّى الكاتب المسرحى الإسباني من شأن المثل العليا في وطنه، وأصلها، وأكدّ عليها، وجاء أحساسه القوى والطبيعى بكل هذا خارقاً، وصعد بالتاريخ الإسباني ورجاله، وبالملاحم القومية وأبطالها، على خشبة المسرح، يملأون صحة الأشعار الرومانثية القديمة التقليدية، يحركهم الحب عنيفاً، صادقاً شريفاً أحياناً، وفاجراً على طريقة بترارك الإيطالى أحياناً أخرى، أو يتصارعون دفاعاً عن الشرف، أو طلباً لغايات سامية، وفي كل الحالات يتحركون في عالم زاخر بالمشاعر والأحاسيس والأهواء العنيفة، مبالغ فيها أحياناً، أو مثالية لا نلتقى بها في دنيا الواقع إلا نادراً.

وكان الحدث، كما هو الحال في المسرح الإنجليزي على أيامه، يجري بأسلوب ما يحدث في السينما على أيامنا هذه، ولا يأخذ في الاعتبار وحدة الزمان أو المكان، وقد يعتمد على أحداث ثانوية ترتبط بالحدث الرئيسى، ويمزج ما هو جاد بما هو مبهج، ومن تقاليده شخصية الظريف أو الفكاهة الساخر، وكثيراً ما يقلد هذا أفعال أو أقوال البطل الذى يعمل لديه خادماً، وكان يُطلق على هذه المسرحيات اسم ملهاة، ولو أنها في بعض الأحيان تكون دراما حقيقية، وحتى تقترب من المأساة.

وكانت الفصول في المسرحية الإسبانية ثلاثة، والشعر متنوعاً وغنياً، وثمة مطابقة بين البحور والمواقف، وظل الشكل المسرحى الذى أصله لوپى دى بيجا قويا للغاية، ولم يصبه إلا تغيير يسير طوال توهج المسرح الإسباني، والذى لم يسقط إلا في نهاية القرن السابع عشر، وكان جيين كاسترو (١٥٦٩ - ١٦٣١) وتيرسو دى مولينا، وبيليث دى جيفارا (١٥٧٩ - ١٦٤٤) هم المسرحيون الأكثر قرباً من لوپى دى بيجا في الزمن والاتجاه، على حين أن رويث دى ألاكرون (١٥٨١ - ١٦٣٩) اختار الملهاة ذات الطابع التعليمى والأخلاقي، وصنع منها شيئاً.

وبعد ذلك جاء كالديرون فأعطى المسرح معنى عظيماً، وجعل من أعماله في كثير من الأحيان رموزاً لأفكار فلسفية ودينية، وخلال عصر شفت الملهاة فيه وبالغت في

رعاية التقاليد وانتهى بها الحال إلى أن تصبح لعبة مصنوعة، أو خيالاً غير واقعي ولغتها باروكية، مثقلة بالزخارف المعقدة والاستعارات الصعبة البعيدة.

وجاء المسرح الفرنسي متأخراً عن إسبانيا وإنجلترا، وحتى أعماق القرن السابع عشر ظل متردداً بين المأساة اللاهية على الطريقة الإسبانية أو تقليد المسرح الإغريقي اللاتيني، وكانت مسرحية السيد لكورناى عام ١٦٣٦ تمثل أول نجاح رنان للكلاسيكية الفرنسية، ولو أن الموضوع نفسه مأخوذ من مسرحية «شباب السيد» لجين كاسترو، صاغه في قالب راعي فيه قانون الوحدات الثلاث دون عنف، وبعدها لم يعد أحد يعرض المأساة اللاهية، وانفصل النوعان، فالمأساة، كما قلنا، تستلهم التاريخ أو الأساطير وتبحث عن شخصها بين الأمراء والأبطال، وتحذو نهج المأساة القديمة وتقاليداً في العروض، وأصبحت اللغة مصقولة، ولها رنين على حين التقطت الملهة أفكارها من بين الأشياء الغريبة، والناس البسطاء ويغلب فيها أن تكون ذات غاية تربوية، فتصحح الأخطاء، وتقوم الرذائل، وتنقد في عنف الادعاءات التي تناقض المشاعر الطيبة، وتجيء شعراً أحياناً، ونثراً أحياناً أخرى.

لقد سادت الكلاسيكية وفرضت نفسها لأنها كانت توافق روح المجتمع الفرنسي الأكثر ثقافة، وتعادت مع تقدم القرن السابع عشر، وكان رجال البلاط، والصالونات والطبقة العالية هم الجمهور الذي يهتم المؤلف المسرحي، وهو جمهور تجذبه الدراسات المتأنية، للأخلاق الطبيعية، والملاحظات الهادئة العميقة. لما يعتورها من تغير أو ثبات، وما تعكسه من مظاهر، وكان كورناى حتى هذه اللحظة متأثراً بالمسرح الإسباني إلى حد بعيد، فهو يجب العقد الروائية الصعبة، الحافلة بالمصاعب والمصائب، غير أن جوهر أعماله كان يتركز في عرض الصراعات الكبرى بين الواجب والشعور.

أما راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) فقد جعل الحدث مقنعاً في مآسيه، وحلّل الأهواء والعواطف بتقنية عالية، مستخدماً طريقة التصوير البطيء، إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير، ولم يبذل جهداً كبيراً في احترام قواعد الكلاسيكية، ويضغط في فنه على النقاط المثيرة برقة دون أن يتخلّى عن كرامة المأساة، وهو نموذج دقيق للذوق

الفرنسي في عصر لويس الرابع عشر، وهو ذوق بالغ الرقة والدقة، والشفافية والوضوح.

وكان موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) معاصرا لراسين، ومن بين أكثر الكتاب المسرحيين امتيازاً وعظمة على امتداد كل العصور، وهو يستخدم كل الوسائل المتاحة للتسلية والإبهاج، وتميز في المسرحيات التي تصور الأخلاق الطبيعية، فرسم نماذج كاملة ودقيقة ومثالية، للأمزجة والرذائل، وبلغ في تجسّمها النهائي حداً يتجاوز الواقع، وعناوين المسرحيات نفسها تعكس هذا الاتجاه، فهناك مسرحية البخيل والمنافق.

وعندما صاغ بوالو عام ١٦٧٤ قواعد الكلاسيكية في كتابه «فن الشعر» لم يفعل شيئاً أكثر من أنه أوصى بما حاوله قبله راسين وموليير. وقد اجتاحت المثل الفرنسي أوروبا كلها وبدأ أثره واضحاً قويا على امتداد القرن الثامن عشر، ولو أنه تغذى أيضاً بأفكار أخرى سابقة.

فإذا تجاوزنا عصر النهضة إلى العصر الحديث نجد من خصائص مسرحه أن الخط الفاصل بين المأساة والملهة، وهو جوهرى في المسرح الكلاسيكى، ضعف واختفى، واحتلت المأساة الرومانسية، والدراما التاريخية والبرجوازية، شعرا أم نرا، مكان المأساة الكلاسيكية، وبدأت هذه المسرحيات تعرض كثيراً، أكثر مما كانت عليه في الماضي، مشكلات وقضايا، وتعرض بالاستغلال والأخطاء، والسخط الاجتماعى، وتهدف صراحة إلى إصلاح ذلك كله أو علاجه، وفتحت المجال واسعاً أمام حوارات عنيفة، أدبية أحياناً، وأخلاقية في الأغلب، وفيها كلها كان الفن هو الخاسر غالباً.

غير أن الدراما الرومانسية تهاوت سريعاً، ومع أواسط القرن التاسع عشر بدأت تحتضر، أمام هذيان العنف وتتابعه، والأقنعة، والجلادين، والشخوص الشريرة، وبدأت الواقعية تشق طريقها واثقة، وتبحث عن الدقة، والتوثيق، في المناظر، والعادات واللغة، ولم تقف جرأة المسرح عند حد، فهو يرسم المناخ، ويصور الحياة، مهما كانت خستنة وجاسية، ومهما بلغت من التشاؤم القاتم، أو المرارة القاسية، ووقف طويلاً عند القضايا الاجتماعية، واهتم بأولئك الذين يقدمون في كل

لحظة مزيدا من خفقان الحاضر، وحرارة الواقع، وقد لعب النرويجي إيسن (١٨٢٦ - ١٩٠٦) ومواطنه بوجورنسون (١٨٣٢ - ١٩١٠) دورا عظيما في تعميق المسرح الواقعي، وجعلا منه مؤشرا صادقا على القلق الذي يضطرب في حنايا المجتمع، والصراعات العنيفة، مكتومة أو ظاهرة، التي تختفى وراء العديد من مشكلاته.

وفي الفترة نفسها ولدت «الملهاة الرفيعة»، خيالية، ولطيفة، تحاول أن تقدم إلى المشاهد متعة جميلة، وأن تبعده عن المشكلات المرهقة، والجدل المحطم، والقبح القاتم، والأحزان المدمرة، وأن تضحكه من نفسه في دراما العادات حين تصور النهام، والمتظارف، وعابد المال، وهي ألوان جاءت في جملتها نثرا، على حين ظلت الأعمال ذات الطابع التاريخي، والمناخ المثالي تصاغ شعرا.

تتفاوت اسهامات الشعوب الأوروبية في الأدب المسرحي الحديث كثيرا، ويمكن القول إجمالا إن فرنسا تميزت بثناء مسرحها، وتأثيره الهائل على امتداد القرن التاسع عشر، وكانت في مطلع هذا القرن، ولزمن طويل، وربما الوحيدة، التي ازدهرت فيها الدراما البرجوازية والملهاة، وفي القرن نفسه ظهر المسرح الاسكندنافي، وبُعث المسرح الإيطالي، والإسباني، ووجدت بعض الأعمال الألمانية والروسية نجاحا، ثم جاء الإنجليز فسدوا أفق المسرح بأعمالهم، وشغلوا العالم بتمثيلياتهم على نحو ملحوظ.

● المسرح العربي:

كان المسرح آخر الأنواع الأدبية الأوروبية وصولا إلى العالم العربي، وهو وافد أجنبي، وتأثير أوربي جملة وتفصيلا، وما من حاجة إلى ربطه بعادات، أو تقاليد، أو مسليات قريبة منه، حدثت في مصر، أو في أنحاء أخرى من العالم العربي، في عصور خلت، لأن الغايات متباينة، والتقنيات مختلفة، ولا يعيب الأدب العربي أنه على امتداد مئات السنين من حياته لم يعرف هذا اللون، لأن دواعيه لم تكن متوفرة محليا، ولأن العالم الذي أحاط به من شتى جوانبه القريبة، من الآداب واللغات الأخرى لم يعرف هذا اللون من الشعر أيضا.

نعم، كان هناك خيال الظل، والمضحكون، والحكّاءون، والمشعّذون، والمحبطون، والمهرجون، ومقلّدوا أصحاب العاهات، ومرقصو الحيوانات، والحواة، وُجدوا دائماً على نحو أو بآخر، يُضحكون الناس بالنكات والحركات، ويسلّونهم بالرقص والموسيقا، ويعينونهم على قضاء أوقاتهم، ويدخلون البهجة في نفوس الأمراء والأغنياء، وبعضهم بلغ في مهنته قدراً عالياً من الإجابة، ولكنهم في كل الحالات أقرب إلى الشاعر الجوّال الذي عرفته أوربا في العصر الوسيط، وقريباً منه شاعر الراباية، ويطلق عليه في الصعيد اسم «المدّاح»، وفي المغرب «القبّال» لأن من بعض مهامه أن يمدح الذين يجودون عليه ببعض الخير، مالاً أو ثياباً أو عينا، أو بعض المتاع.

وفن هذا الشاعر، وهو يقوم وحده أو مع آخرين بكل المهنة التي أشرنا إليها من قبل، ازدهر في أوربا على أنقاض المسرح، وكان بديلاً له لفترة من الزمن، وعنه صدرت الملاحم وتطورت في شكلها الأوربي الوسيط، والشئ نفسه حدث عندنا، فهو يتغنى بملاحم أبي زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمّة وآخرين.

وبعيد عن التصرّو إذن أن يكون خطوة نحو نشأة المسرح العربي، أو أن يكون هذا تطورا له.

إنما وُلد المسرح لدينا عندما انهارت الحواجز الفاصلة بين مصر وأوربا، حين ضعفت الدولة العثمانية، واستقلت مصر ذاتياً على الأقل، وكان العثمانيون قد أقاموا هذا الحواجز عالية صفيقة حين كانت أوربا تنهض قوية عجلة واثقة، وتدهور نحن مسرعين، فلم نعرف ما يجري على الجانب الآخر من البحر الأبيض، وكنا في فترات الازدهار نعرفه، ونرقبه، سواء كنا الأرقى أو الأضعف، أو المساوين.

وأبعد من هذا أن نلتبس أصول المسرح العربي في احتفالات الفاطميين الدينية، أو ألعاب الفروسية عند المماليك، أو في طقوس الجماعات الصوفية، كالدوسة مثلاً، أو في أعياد فيضان النيل، أو في حفلات الزار، وكلها فنون شعبية تستأهل أن نعرفها، وأن نؤرخ لها، ولكننا نحملها فوق طاقتها حين نزعّم أنها بداية مسرح عربي، أو خطوات نحوه، فلم تكن عند الذين يقومون بها أية فكرة عن شئ

اسمه المسرح، وكان رفاة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) أول من عرف الكلمة، وتحدث عنها في كتابه «تلخيص الإبريز في أخبار باريس».

لقد انبثق المسرح العربى فى مصر قريبا من منتصف القرن التاسع عشر بتأثير أوربى خالص، فقبله جاءت الحملة الفرنسية معها بمن يسلى ضباطها وجنودها ويدفع عنهم الملل، وفى عصر محمد على كثر الأوربيون من العلماء الذين جاءوا يعاونونه فى مشروعاته الكبرى، وبخاصة الفرنسيين، وافتتح هؤلاء عام ١٨٢٩ مسرحاً للهواة، ومثل فيه بعض الشبان الفرنسيين، وفتيات ينتمين إلى أسر فرنسية راقية، مسرحية «المحامى بتلان Maitre Patelin» و«النهم المفلس le Gatromnome Sans argent» تأليف أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) وقام الفنئون الذين كانوا يرافقون شمبليون برسم المناظر، ولأن العمل كان جديدا كله قوبلت الفرقة، والمناظر، والتمثيل، باستحسان وحماسة بالغين.

ويصف الرحالة الفرنسى رينو، وزار مصر عام ١٨٥٤، مسرحاً إيطالياً أقيم فى ميدان القناصل فى الإسكندرية فى الهواء الطلق، تحت النجوم، تُمثل فيه دراما إيطالية، بطلتها ممثلة مصرية ذات لكنة إيطالية، ويحدثنا الرحالة جيرار دى نرفال عن «مسرح القاهرة» حيث أمضى سهرة أسهب فى وصفها، قام بتمثيلها بعض الهواة من الفرنسيين، والإيطاليين، واليونانيين، ورصدوا ريعها لجمعية ترفعى العميان الفقراء.

وكان تطور المسرح الأوربى فى مصر بطيئاً، ولم يتألق دائماً، لأن رواياته كانت أجنبية، ورواده من الأجانب، ولا يتردد عليه إلا قلة محدودة جداً من المصريين الذين يعرفون اللغات التى يجرى فيها التمثيل.

أما بداية المسرح العربى فكانت فى عهد الخديو سعيد، (١٨٥٤ - ١٨٦٣)، فقد كانت هناك قاعة للتمثيل تحدثوا عنها كثيراً فى أوربا، ولكنها سرعان ما أفلست، ثم أقيمت على انقاضها قاعة أخرى جميلة عام ١٨٦٨ فى عهد الخديو إسماعيل، حملت اسم «مسرح الكوميدي»، وكانت فى المكان الذى تشغله الآن مصلحة البريد فى ميدان العتبة الخضراء.

وفى الإسكندرية أقيم «مسرح زينينيا» صغيراً فى البداية، وما لبث أن تطور، وشهد أمجاد الفرق الشامية التى كانت تحبىء للعمل فى مصر، والفرق الأوربية

المختلفة، وافدة أو من المقيمين في المدينة.

وفي عام ١٨٦٩ أفتتحت دار الأوبرا، فانتظمت المواسم الأجنبية، وعُرضت فيها أشهر المسرحيات والأوبرات العالمية، وأُتيح للجمهور المصرى وللفرق الوطنية أن تشاهد هذه النماذج العالية من الفن المسرحى الصحيح.

يمكن أن نميز في مولد المسرح العربى بين مرحلتين: النشأة والبداية، ثم المسرح فناً ومكتملاً.

في المرحلة الأولى تنوعت المحاولات، وكثرت الفرق، وكان ما تقدم يحمل طابع التأثير الأجنبى، فرنسياً أو إيطالياً أو إنجليزياً، ويقوم على نصوص مقتبسة، أو مترجمة بتصرف، أو مؤلفة تأليفاً متهافتاً، وتتضمن فكاهات فجّة مما تعرفه الفنون الشعبية التى أشرنا إليها من قبل، ومع ذلك يحسب لها أنها اتجهت إلى الواقع تستمد منه موضوعاتها، وتعرض لمشكلاته تسجيلاً ونقداً، وأنها جذبت عامة الناس إلى المسرح بعد أن كانوا معرضين عنه، وقليل الاهتمام به.

وكان أمر المسرح في هذه الفترة متروكاً للظروف، تسيّره كيفما اتفق، فليس ثمة حركة نقدية توجه وتقوّم وتتقفّ، ولا نكاد نجد له صدًى في الصحافة أو المجلات يومها، إلا أخباراً، أو إطراء، أو إعلانات، ومن هنا كان عمر الفرق المسرحية قصيراً، وإفلاسها متوالياً، وعدم اهتمام الرأى العام به ملحوظاً.

ولم يعرف المسرح تأليفاً عربياً خالصاً إلا عام ١٨٩٤ حين كتب إسماعيل عاصم مسرحيته «صدق الإخاء»، تبصّر الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات، ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية فقدم فرح أنطون مسرحيته «مصر الجديدة، ومصر القديمة»، وكتب إبراهيم رمزى عدداً من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية، وواكبه في الفترة نفسها محمد تيمور فكتب عدداً من المسرحيات، ذات صدًى أجنبى واضح، فرنسى في الأعم الأغلب، ولكنه أجاد تمثيلها وقرّبها من الواقع المصرى تقريباً شديداً، وكان الفارق بينها أن إبراهيم رمزى كتب مسرحياته بالفصحى خالصة، على حين أن محمد تيمور أنطق المتعلمين بالعربية الدارجة، والطبقة الدنيا بالعامة الخالصة.

وفي المرحلة الثانية، واتضحت معالمها مع بداية القرن العشرين، أصبح المسرح فنا يقوم على الإبداع العربي خالصا، وأخذ اتجاهين متميزين، مسرح شعري رائده أحمد شوقي، وخلفه عزيز أباظة، ومسرح نثرى بدأه محمود تيمور، وبلغ القمة على يد توفيق الحكيم.

أما المسرح الشعري فاستقى مادته من التاريخ، إسلامية أو وطنية، وجعلها هدفا للمعالجة الفنية، فحوّر الأحداث والشخص، ودون أن يخرج على قواعد الكلاسيكية ألقى عليها ظلالا رومانسية، فقد راعى قواعد الأولى في الموضوعات، وملتقى بالثانية في الخروج على قانون الوحدات الثلاث، وكان أبرز هذه المسرحيات: كليوباترة، وعلى بك الكبير، وقميص، ومجنون ليلى لأمير الشعراء، والعباسة، وعبد الرحمن الناصر، وقيس ولبنى لعزيز أباظة.

وأخذ المسرح النثرى عند توفيق الحكيم اتجاهين مختلفين: اجتماعي يعالج قضايا محلية، وذهني يستوحى الأساطير الدينية، واليونانية القديمة، وتجيء شخصه رموزا على قضايا إنسانية تشغله، وكانت خطواته الأولى تحمل بصمات أجنبية لا تخفى على الإنسان المدقق، فرنسية أو إيطالية أو روسية أو إسبانية، وبخاصة الكاتب الإيطالي بيراندللو.

ولم تترك الدولة أمر المسرح للمبادأة الفردية، فأوفد الخديو عباس حلمي جورج أبيض في بعثة إلى فرنسا عام ١٩٠٤، وبقي فيها حتى عام ١٩١٠، ثم عاد على رأس فرقة فرنسية، تمثل باللغة الفرنسية، ولكن سعد زغلول ناظر المعارف إذ ذاك وجهه إلى التمثيل باللغة العربية، فألف فرقا مسرحية مختلفة، تارة بالاشتراك مع الشيخ سلامة حجازي، وقدم بعضا من عيون المسرح الغربي، لموليير، وشكسبير، وبرنارد شو، فارتفع بمقام الممثل والنص معاً، وأكسب الفن احتراماً وتقديراً.

وفي عام ١٩٢٣ ظهرت أول فرقة مسرحية محترفة، تحمل اسم فرقة رمسيس، على رأسها مخرج متمرس، هو عزيز عيد، وممثل موهوب هو يوسف وهبي، وكوكبة من خيرة الفنانين المجيدين، وألحّت، إلى جانب التمثيل، على الانضباط بين أفرادها، وتعويد الجمهور احترام المواعيد، والتف حولها يدعمها ويشد أزرها بنخبة

من ألمع المثقفين المصريين، يتابعون أعمالها، وينقدونها، وأدى هذا إلى ظهور مجلات متخصصة في النقد المسرحي منها: المسرح، والتياترو، إلى جانب ما يكتب في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية الأخرى.

وتلا تكوين هذه الفرقة إنشاء معهد الفنون المسرحية عام ١٩٣١، ولكن حملة رجعية عنيفة قامت ضده، بدعوى أنه يحرض على الفساد، ويتيح للشبان والشابات الاختلاط في قاعاته، فألغته وزارة المعارف وكان يتبعها، غير أنها عادت فأنشأت عام ١٩٣٥ الفرقة القومية للتمثيل، وضمت إلى صفوفها خيار الممثلين، ووضعت على رأسها الشاعر خليل مطران، ورصدت لها إعانة كبيرة، وأنشأت معها لجنة عليا، تضم نخبة من كبار من المثقفين، ترسم لها الخطوط والمناهج، وكانت مهمتها أن تقدم الروائع العالمية، وأن يكون تمثيلها باللغة العربية الفصحى.

وما هي إلا سنوات قليلة حتى حُلّت الفرقة عام ١٩٤٢، بحجة أن إيرادها ضئيل، ونفقاتها كبيرة، وأن استخدامها اللغة الفصحى وحدها جعلها وقفا على خاصة المثقفين، وحلّت مكانها «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقا»، فاختمت هذه لنفسها منحا جديدا، أوضحه أن تقدم مسرحيات بالعامية أيضا، إلى جانب الفصحى، وأن تسخو في الحوافز المالية للممثلين والممثلات تشجيعا لهم على الإجادة والانتظام. وأنشأت الوزارة عام ١٩٤٤ «المعهد العالى لفن التمثيل العربى» ليقوم بدوره فى الارتقاء بفن المسرح، وأخذ يقدم دراسات منهجية حوله، تمثيلا، وإخراجا، ونقدا.

ولما قامت ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ أولت الثقافة اهتماما واسعا، وبخاصة الفنون الجميلة، فأنشأت العديد من المسارح المتنوعة، والمعاهد المختلفة، للتمثيل والإخراج والنقد، والسينما، والموسيقا، والباليه، وفتحت الباب واسعا أمام الكتاب فأخذوا يظهررون واحدا وراء الآخر، فى ألوان شتى من المسرحيات، وأصبحت القاهرة مركز إشعاع باهر امتد أثره إلى بقية العالم العربى.

وفى هذه الفترة نضجت المسرحية الاجتماعية الناقدة، وتقدمت المسرحية السياسية خطوات، وحاول الكتاب أن يقدموا مسرحاً عربياً أصيلاً، يعتمد على

التراث، ويفيد من المأثورات الشعبية صيغة ومضمونا.

* * *

وإذا أجملنا القول في بقية العالم العربي قلنا: إن العراق عرف المسرح مبكرا، وازدهر وسط ظروف اجتماعية وسياسية مواتية، وفُرت له ثوراته الوطنية والتقدمية، واستهدى مصر خطواته في هذا المجال، وانبثق مسرحه فنا سياسيا منذ البداية، وقوميا في الوقت نفسه. على حين أن سوريا لم تعرف المسرح نشاطا فنيا ذا أهمية، يتجاوز «مجرد النصوص الأدبية» يكتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب حوارى، إلا بعد الوحدة مع مصر، حين تأسست فرقة المسرح القومى عام ١٩٥٩، احتذاء بزميلتها في القاهرة، وظل المسرح في لبنان أدبا يقرأ وإبداعا يكتب، وليس أسلوبا يعبر عن النفس والحياة، لأنه كان يقوم إن وُجد، على جهد أفراد، دون أن تتدخل الدولة في أمره دعماً أو توجيهاً.

وعرفت فلسطين نشاطا مسرحيا شعبيا لا بأس به، رغم قسوة الاحتلال البريطاني، وحين تخلى هؤلاء عنها للغزو الصهيونى توقف هذا النشاط أو تشتت، وهو الآن يستجمع أمره، ويلم شتاته، ويعاود نشاطه، في ظروف بالغة الصعوبة، تحت حكم استعماري صهيونى بالغ القسوة والشراسة، سلاحا قويا للإبقاء على الشخصية العربية، ومن هنا غلب عليه الاتجاه السياسى في كل مراحلها، ولم يعرف الأردن المسرح نشاطا ثقافيا ترعاه الدولة إلا في السبعينيات.

وليس لبقية دول الشرق العربى نشاط مسرحى يذكر، إلا ما يقوم به الكويت من جهد محدود، ومحاولة جادة لقيام مسرح فنى، إذ أرسل بعثة لدراسته في مصر، واستقدم زكى طليبات للإشراف عليه في الكويت، وكوّن فرقة مسرحية على أسس علمية، ولكن ذلك كله في نطاق ضيق محدود، تحكمه ظروف العادات والتقاليد، والمناخ السياسى.

وعرف السودان بحكم صلاته القديمة والمتواصلة مع مصر المسرح في وقت مبكر، إذ نقله إلى هناك مجموعة من الأساتذة المصريين الذين قاموا بالتدريس فيه أول هذا القرن، كوسيلة تربوية في البدء، وسرعان ما وجد صدى طيبا، فتكونت

أول فرقة سودانية عام ١٩٤٦، وشاركت فيها المرأة السودانية، وتم بناء مسرح قومي في أم درمان عام ١٩٥٩.

في الغرب العربي كانت تونس بحكم روابطها الثقافية بمصر منذ العصر الوسيط أسبق دوله إلى العناية بالمسرح، وكانت دائمة الترحيب بالفرق المصرية منذ مطلع هذا القرن ومنذ عام ١٩٣٢ أصبح لديها أربع فرق تتنافس فيما بينها، ووجد المسرح بعد الاستقلال عناية من الدولة ودعمها، إعدادا ودراسة. وبدأ المسرح في المغرب وتيدا، وكانت النواة في مدينة طنجة، وهي ذات صبغة دولية إذ ذاك، مما سهّل تردّد الفرق المصرية عليها، إلى جانب قربها من إسبانيا، وتأثرها الشديد بالثقافات الأجنبية المتنوعة، الوافدة عليها، ولكن المسرح لم يبدأ دوره الحق، ومتواضعا في الوقت نفسه، إلا بعد الاستقلال الوطني عام ١٩٥٦.

وأيّما ما كان الأمر فإن المسرح فنّا يعاني الآن في العالم العربي بأسره فترة ركود واضحة، لمنافسة التليفزيون والفيديو له، ولأن المسرح الجيد يتطلب نفقات مرتفعة، لا تتأتى له دون دعم من الدولة، والذين يعرفون قدره لا يملكون، ومن يملكون يدركون خطره ودوره فهم لا يريدونه.

● بناء المسرحية:

المسرحية فنّا يجب أن تكون هيكلًا كاملاً، وأن تتوافر فيها الوحدة، ونحن في المسرح لا نهتم بالحدث ما لم ندرك الأسباب والمقدمات التي أدت إليه، ويبقى الممثلون أُلغازاً وأحاجي ما دمنا نجهل من أين يجيئون وإلى أين يذهبون، وباختصار ما دمنا لا نعرف هذه الشخصوس.

ومن هنا يجب أن تحتوى المسرحية على بداية ووسط ونهاية كما فهمها أرسطو، وإذا استخدمنا المصطلحات الخاصة بها قلنا يجب أن تضم: العرض، والعقدة، والحل، الذي لا نصل إليه إلا من خلال المفاجآت والأحداث الطارئة، كما هو الحال في أمور الحياة.

والقصد من العرض إلقاء بعض الضوء على الحوادث التي ستجرى بدرجة تكفي لفهم الموضوع، والشعور بأهميته سلفاً، وإيجاد حالة من التشويق والانتظار

والتطلع، دون أن تبلغ درجة من الوضوح تكشف السر الذى يحوم حول الأشياء والرجال، وهم على وشك الدخول فى خصام، وإنما تجيء وسطا بين الغموض والوضوح، حتى لا توحى بالنتيجة، التى تتضح بقدر ما تبين الخطوط الأساسية التى تتألف منها العقدة، وتغمض بحيث تدعك متلهفا متشوقا إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية.

وكان العرض فى المسرح اللاتينى، وبعض أعمال المسرح الوسيط، وعند الإنسيين، وحتى فى أعمال أخرى قريبة، كما هو الحال فى بعض مسرحيات لوركا، يتم بواسطة مقدمة، يشرح فيها البطل الفكرة فى خطوطها العامة، أما اليوم فيفضلون وسائل أقرب إلى الطبيعة، ولو أنها أشد صعوبة، كالحوار، ونحو الأحداث على نحو يكشف للمشاهدين السوابق الضرورية.

وتتضمن العقدة موضوع الحدث المعروض، والطريقة التى تسير فيها المسرحية، وتتابع الأحداث، إلى أن تتعادل الكفاءات المتعارضة، والأحداث المتباينة، بشكل يدع المشاهد فى حيرة من الأمر، فلا يدرى أى اتجاه يسير فيه الحدث الرئيسى، ويمكن تحديد مكانها بأنه يجيء فى اللحظة التى يستحيل علينا فيها أن ندرك كيف تنتهى الأحداث، لما بين القوى المتصارعة من تكافؤ وتوازن.

ويأتى الحل فى الفصل الأخير عادة، وكما يدل عليه لفظه اللحظة التى ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقترّب فيها البطل من غايته، ويتضح موقف الشخصيات الرئيسية التى هى موضع التمثيل على المسرح، وفى هذا الفصل لا يدع المؤلف شيئا مما مضى فى المسرحية من غير تفسير أو توضيح، وينبغى أن يجيء عرضا، وطبيعيا، أثناء الحوار، وأن ينبثق من صلب المسرحية نفسها، لا من شىء آخر، أو من شخص أجنبى عن الحادث، وأن يكون مقبولا حينها يأتى لدى العقول العادية، مهما كان فجائيا وغير متوقع.

ويختلف الحل فى المأساة عنه فى الملهاة، فالأولى تسير فى عالم تحركه قوانين طبيعية لا تتخلف، والثانية تتحرك فى عالم تسيره التقاليد والخروج عليها ممكن وفى الملهاة الطبيعية، ومن شأنها أن يظل الأشخاص صادقين مع أنفسهم فيما يتصل بطباعهم، وأنهم لا يستطيعون أن يغيروا أو يصلحوا من ميولهم الطبيعية شيئا،

يتطلب الأمر أن نترك فيها الميل الطبيعي يسير إلى النهاية، حتى يبلغ غايته فتأخذ شكل دراما، أو نسد عليه الطريق فجأة، بواسطة عقبة تأتى من الخارج، فيكون معها الحل.

وينقسم العمل المسرحى إلى فصول، ويتكون الفصل من جزئيات، وتؤلف هذه بدورها عددا من المواقف، فى سلسلة متصلة الحلقات، وحتى عصر هوراس كان عدد الفصول يتراوح بين ثلاثة وخمسة، فى المأساة والمهابة والدراما، وجرى المسرح اللاتينى، ومسرح شكسبير من بعد، والمسرح الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، على أن تكون خمسة، وأنكششت فى المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى إلى ثلاثة. أما الأنواع الصغرى من المسرح فقل ما تتجاوز فصلين، وتتكون من واحد عادة، وكل فصل يحتوى على مشهد، أو عدة مشاهد، ويتحدد المشهد بدخول شخص أو خروجه، ولا يلتزم فيها بعدد معين، وتشغل بالحوار، والأحداث، والقصص، ومن المهم ألا يخلو المسرح من أحد الممثلين، إبقاء على الوهم وخديعة المشاهدين.

وتفصل الاستراحة الفصول بعضها عن البعض، وهى من خصائص المسرح الحديث، لأن الإغريق كانوا يشغلونها بنوع من الغناء الجماعى، وساعدهم على هذا اشتراطهم وحدة الزمان والمكان، وقد تخلص المسرح الحديث منها، وتجيء الاستراحة لتعطى الممثل الفرصة كى يعد نفسه للفصل القادم، ولإعداد المناظر، وللحوادث أن تتطور خارج المسرح بجارة للطبيعة والواقع، ومحافضة على شرط الإمكانية، ووسيلة لتبسيط الحدث حين يكون منقلا بالتفاصيل الفرعية والأحداث الثانوية، وفرصة لإيجاد مخرج بالنسبة لنظرية الزمان والمكان، لأن الأحداث التى تتم أثناء نزول الستارة تتجاوز فى بعض الأحيان الوقت الذى يفصل فصلا عن آخر.

ويعتبر الحوار عنصرا أساسيا فى العمل المسرحى، سواء أكان شعرا أم نثرا، وهو التعبير الطبيعى عن الأحاسيس على المسرح، وحيث يلتقى جمع من الأشخاص فى وقت واحد، ولديهم - فى الظاهر على الأقل - أفكار يتبادلونها، أو مصالح يتحاورون حولها، وما يكون هناك من تعارض بين الأفكار والطباع يُعبّر عنه بالمناقشة.

ولكى يكون الحوار جيدا يجب أن يتسم بالحياة والمتعة، كالأشخاص أنفسهم، سواء بسواء، لا يضعف فيصبح نوعاً من الشروح الفلسفية، ولا يطول فيصبح خطبا طويلة مملّة، وإنما يجب أن يجيء في جمل قصيرة، وأن يكون طبيعيا، متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته، متغير النبر والإيقاع، طبقا للحالة التي يُعبر عنها، بعيدا عن الاستطراد، وإقحام النكات، والجمل المحفوظة، والأمثلة المكررة، إلا إذا كان ذلك طبيعيا، وفي مكانه المناسب.

● نظرية الوحدات الثلاث:

يقول الشاعر والناقد الفرنسي بوالو في بيتين من الشعر:
ليكن حدث واحد، وجرى في مكان واحد، وفي يوم واحد.
شاغلا المسرح، الملىء بالمشاهدين حتى نهاية التمثيل.
وهذان البيتان يجمعان ما يسمى في العرف المسرحي بقانون الوحدات الثلاث:
الزمن، المكان، والحدث.

أما وحدة الزمان فأشار إليها أرسطو حين فرّق بين المأساة والملحمة في الطول، فذكر أن المأساة تحصر نفسها قدر المستطاع في زمن مقداره دورة شمس واحدة، أو لا تتجاوزه إلا قليلا، على حين أن الملحمة لا تحد بزمن، وإن كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمن لا في المأساة ولا في الملحمة.

ولم يتحدث أرسطو عن وحدة المكان، وإنما قاسها أديب إيطالي، يُدعى ماجي، على وحدة الزمان، واختلفوا في تعريفها، فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل لا يتعداه، بيتاً أو قصراً أو معبداً، أو ما يحيط بأيّ منها، وتجاوز بعضهم في ذلك قليلا، ولكنهم اتفقوا جميعا على ألا يتعدى حدود المدينة الواحدة.

وتناول أرسطو في فصل خاص من كتابه «فن الشعر» وحدة الحدث، وأعارها اهتماما زائدا، وفي ذلك يقول:

«إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض عن كون موضوعها شخصا واحدا، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون

وحدة، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً... يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نُقل أو بُتر جزء انفط عَقْد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل».

وأكد أرسطو في مكان آخر على هذه الوحدة، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد، تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به.

● مؤيدون ومعارضون:

كانت هذه النظرية مثار خلاف كبير بين النقاد، على امتداد الزمن، وفي كل البلاد ذات التقاليد الأدبية، وكان الإيطاليون أول من وضعها على بساط البحث والمناقشة، منذ القرن السادس عشر الميلادى، حين أخذوا يشرحون أرسطو ويناقشونه، وفي إسبانيا دافع عنها ثرفانتيس (١٥٤٧ - ١٦١٦) مؤلف رواية دون كيخوته الشهيرة، في مواجهة مواطنه لوبي دى بيجا المؤلف المسرحى الشهير، وكثيراً ما كان يخرج عليها، وفي إنجلترا دافع عنها السير فيليب سدنى في كتابه «دفاع عن الشعر»، وصدر عام ١٥٨٠ م، وكان بن جونسون يعنى بها، ويسير في تأليفه وفقاً لها، على حين سخر شكسبير منها ولم يكن يهتم بها. وسادت في فرنسا خلال عصر الكلاسيكية، ولم يخرج أحد عليها، وإن أعطى بعضهم وحدة العمل تفسيراً جديداً، وكان من أشد المدافعين عنها نظرية الشاعر الفرنسى فولكلين ديلا فرسنای (١٥٦٧ - ١٦٤٩) ومن بعده بوالو.

الذين أيدوا النظرية اعتمدوا على أرسطو، وجاولوا باسمه فرضها على المؤلفين، مع أن أرسطو - كما ألمحنا من قبل - يقف من وحدة المكان موقفاً سلبياً، ولا يذكر كلمة واحدة عنها، وفيما يتصل بوحدة الزمان لحظ أن المأسى اليونانية تعمل بقدر المستطاع أن تدوم مدة دورة شمسية، أى يوماً كاملاً، أو تتجاوز ذلك بقليل، وهو في ذلك يقرر واقعاً ولا يضع قانوناً.

والحق أن وحدة الزمان عند اليونانيين لم تكن بالصرامة التى اعتقدها الداعون

إليها، في ضوء ما قال أرسطو، ففي فترة الغناء الجماعي الذي يملأ فراغ الاستراحة، كانت الحوادث تتسابق، وأحيانا بسرعة لا نكاد نتصورها حين نفكر فيها. وإذا كان الكثير من المسرحيات اليونانية التي وصلتنا تحدث في مكان واحد، فإن بعضها خرج على هذه القاعدة، كما في مسرحية الضفادع لأريستوفان، فهي تنقلنا من الأرض إلى الجحيم، ومسرحيته «السلام» تنقلنا بدورها من الأرض إلى السماء.

وكان المدافعون عن الوحدات يستندون على رأى آخر مستمد من داخل المسرحية نفسها، وما يتطلبه بناؤها من مطابقة بينها وبين الواقع، فالمسرحية التي تمثل ساعتين من الزمن ينبغي ألا يزيد وقت تمثيلها كثيرا عن الوقت الذي وقعت فيه حوادثها الحقيقية في الخارج.

ولكن القائلين بهذا الرأى يخلطون بين مطابقة التمثيل للواقع وبين ما يصوره الوهم، لأن المنظر الذي يُصوّر على المسرح من شأنه أن ينقلنا إلى مقاطعة منالية، تُلقى فيها، أو على الأقل تُنسى، مسافات الزمان والمكان، وهو يشدنا إليه بقوة، من خلال الأحداث التي تمر، والأحاسيس التي تتوالى، ومعه نهرب من الواقع المادى الذى لا يبعث على الطمأنينة، وهذه أجل خدمة يؤديها الفن، كما هو الشأن حين نكون في حديث ممتع، أو حين نتأمل منظرا جميلا، أو وجه فاتنة ذات عيون جميلة، فإن اللحظات تمر دون أن نحس بها، أو حين نقوم برحلة ممتعة، في بلد ساحر، فإننا لا نفكر في المسافات التي قطعناها.

لن يخطر ببال إنسان وهو في المسرح، إلا إذا كان متحذلقا، أن يُخرج ساعته ليوازن بين الزمن الوهمى والزمن الحقيقى، بين الفن والحياة، والمسرح - كالتاريخ أو الرسم - له قوانينه الخاصة بالنسبة للمرئيات، فالتاريخ يجعلنا، من فصل إلى آخر، نطوى السنين والمسافات، والرسم يصوّر لنا على قطعة ورق أو قماش لا تتجاوز مساحتها بضع سنتيمترات مناظر بعضها أماننا، والبعض الآخر يكد يتلاشى لبعده عنا.

نعم، قد نطلب من المؤلف المسرحى ألا يدع الحوادث تتزاحم، وألا يجعل البلاد تسرع متتابعة بنفس طريقة صندوق الدنيا، ودون شك ليس مقبولا، وفوق طاقة

العمل، أن نرى مسرحية يولد بطلها في الفصل الأول، ثم نلتقي به شيئاً في الفصل الأخير.

ولكن، كيف نحدّد الفواصل ونرسم الحدود؟. ذلك شيء موكول إلى دقة إدراك الشاعر، وحسن تقديره، لا إلى العلماء أو النقاد.

● رأى النقد الحديث:

أما النقد الحديث، وهو يُعنى بالتفسير أكثر مما يعنى بالقوانين، فيرى أن وحدة الزمان والمكان لم تكن قانوناً صارماً، وإنما نتيجة نظرية مسرحية خاصة باليونان، وبالقرن السابع عشر في فرنسا، تتجه إلى تركيز المناظر في المسرح إلى أقصى حد.

كان اليونانيون يحبون الموضوع البسيط، الواضح التصوير، «الذي يسهل أن نحيط به لأول نظرة»، كما يقول أرسطو، وكانت العقدة في مسرحياتهم أولية، حتى في أشدها تعقيداً، واكتفوا بأن يقتطعوا من الأساطير التي تملأ ملاحظتهم موضوعاً يستخدمونه في شرح بعض الأحاسيس الجميلة وتنميتها، واستمروا حتى في المسرح فنانيين مولعين بالجمال المتالي، ولا تزال مسرحياتهم بما فيها من انسجام وبساطة ونقاء في التصوير، تذكرنا بهندسة معبد «بارثينون»، والحدث الذي يفهم على هذا الأساس لا يحتاج إلى مسافات مكانية أو زمانية واسعة.

وقد سخر فيكتور هيجو شاعر الرومانسية الأكبر سخريه لاذعة من قانون الوحدات، في مقدمة مسرحيته «كرومويل»، يقول:

«إن وضع العمل قسراً في إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف، فلكل عمل زمنه الخاص، ومكانه الملائم، أنصب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث، ونطبق هذا المقياس على كل شيء. إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب حذاءً واحداً على كل الأقدام. إن مثل وحدة الزمان ووحدة المكان كخشبتي متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله في عالم الواقع».

ويقول عن وحدة المكان:

«على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيدا عنه، وبدلا من التمثيل يكتفون بالأخبار الطويلة المملة، وبدلا من الصور يأتي الوصف، وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال الجوقة الإغريقية، ويخبرونا بما يحدث في الكنيسة، أو القصر، أو الميادين العامة، بطريقة تغرى بأن نصيح فيهم مرارا: أحقا ما تقولون! قودونا إلى تلك الأماكن، فإن ما يحدث نمة ممتع دون شك، وعلينا أن نراه».

● طبيعة اللذة المسرحية:

من أين تجيء متعة المسرح؟

يرى الألمانى هركينزاته، والفرنسى فاجيه، أن مصدر المتعة في المسرح ينحصر في «قصة الإنسان نحو أخيه الإنسان»، وربما كان ذلك أثرا قديما من الوحشية البدائية، التي كانت تجد المتعة في مبارزة الرجال، ولا تزال حتى اليوم تجدها في مصارعة الثيران، ومهارشة الديكة، وصف الكلاب، وصيد الحيوان.

فالإنسان يذهب لمشاهدة المأساة بحثا عن متعة ملؤها بالنسبة له شقاء الآخرين، ونحن نستمتع حقا حينما نبكى شقاء أمثالنا من الناس، وأما المتعة في الملهاة فيردها فاجيه إلى «الدهاء، ويلذ لنا فيها أن نسخر من بلاهة أناس هم مثلنا في الإنسانية، وهذه بطبيعة الحال لذة أساسها القسوة والتوحش».

وإذن فالمسرح يستغل فينا الميل إلى العثور على المتعة بأية وسيلة كانت، عن طريق الضحك أم عن طريق الدموع، من خلال شقاء الآخرين، دون أن يصيبنا شئ من الألم.

وهذا الرأي ليس مسلما به في الواقع، إذا لو كان حقا لكانت بقية أنواع الأدب وكل الفنون على هذا النحو، لأن الملحمة والتاريخ يقصان أحداث الحروب والمجازر البشرية، والشعر الغنائى صيغ في مجمله من الدموع والآهات، وأروع قصائده ما صيغ في أقسى ألوان المحن، وأغلب الروايات نسيج من المغامرات المحزنة والمرعبة، وفي مجال الفنون نجد النحت والتصوير يعالجان الموضوعات القاسية والقائمة، ويؤلف الموسيقيون ألحانا تحرك لواعج الأسى والشجن.

وإنما مردّ المتعة، فيما أرى، أن المسرح كسائر بقية الفنون، نستبدل فيه غرائزنا الوضيعة المتوحشة بأحاساس ومشاعر كريمة وسامية، وذلك باجتثاث الغريزة الحيوانية لصالح الغريزة الإنسانية، وربما كان ذلك هو «التطهير» الذى أرادته أرسطو، حين تحدث عن المأساة، وأنها تثير فى نفوس المتفرجين إحساسا بالرعب والرغبة، وبهذا تنتهى إلى تطهير النفوس من أدران انفعالاتها.

وأخيرا، فإن المسرح يساعدنا على أن نفهم أنفسنا على نحو أفضل، فهو المعهد الذى ندرس فيه حياتنا الخلقية، من خلال التحليل الحيوى العميق، وفى ذلك تتجلى القيمة الأساسية، والأثر الجميل، للمؤلف المسرحى الحقيقى.

إن أسمى أنواع المعارف التى يجب أن يسعى إليها الإنسان، هى التى تعرف الإنسان بنفسه.

● الأنواع المسرحية الكبرى:

نذهب إلى المسرح لكى نبكى أو نضحك، فتكون المأساة مع الأولى، والملهاة مع الثانية، وأحيانا تنبثق ابتسامة من خلال الدموع، أو شعاعاً يلمع بين سحابتين ممطرتين فتكون الدراما، فهذه وسط بينهما، وإن شئت هى مأساة خففت بقليل من الملهاة.

فالمأساة تقدم حدثا عظيما، غير عادى، يؤكد على الجانب الأسمى من الحياة الإنسانية، من مغامرات الملوك، أو الرجال المشهورين، وتلتقط مادتها الشعرية من الماضى، تاريخا أو أسطورة، وتتسع بقدر ما يبعد عنا هذا الماضى، ويمكن أن نستعير بالبعد المكافئ عن البعد الزمانى، فالمشرق بما ينطوى عليه من أسرار خفية لم يعرف الغرب عنها إلا القليل، كان فى القرن السابع عشر يقدم من الموضوعات ما تقدمه العصور القديمة، ومن هنا كتب راسين مسرحيته «بايزيد».

ويتطلب سمو الموضوع أن يكون المناخ مثاليا، واللغة سامية، تناسب مكانة الأبطال الاجتماعية وإحساساتهم، وحل العقدة مؤلم عادة، ويأخذ شكل كارثة، وكل شىء فيها يسهم بنصيب فى هذا الحزن السامى.

وهذا المفهوم يجعل من المأساة بوتقة يتطهر فيها الروح الإنساني، لأن الألم يغسل الخطيئة، وتحت ضغط الألم وعبيق الشفقة، تسمو النفس، وتندفع في شوق لا يُكبح جماحه نحو الخير، وهو ما تركز عليه عظمة المأساة الكلاسيكية، إذ تجعل المثل الأعلى للآلام نفسها يتدفق بلا توقف، ويمكن أن نجمل خصائصها البارزة في:

- عظمة الحدث وبساطته، وأن يكون تاريخياً أو أسطورياً.
- ارتفاع مستوى الشخصيات اجتماعياً فهم إما أبطال، أو أشباه آلهة، أو نماذج إنسانية عالية، غير عادية.
- مراعاة قانون الوحدات الثلاث.

● المحافظة على أسلوب خاص في الإنشاء، فلا بد أن تكون شعراً، مع بساطة في التعبير، واختيار الكلمات، وإحكام الوزن والقافية.

أما الملهة فيركز التمثيل فيها على إبراز العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك، وحلّ العقدة فيها يكون ممتعا ولطيفاً، وفي البدء كانت الصراعات فيها مفترضة، والمواقف زائفة، والشخصيات مضحكة، ولكن كرامتها نمت مع الزمن، فأصبحت انعكاساً للحياة اليومية، بمشكلاتها العديدة، وإزعاجاتها الحقيقية.

وتشارك مع المأساة في الأصل والنشأة، فكلاهما تحدر من أصول دينية قديمة، ومن هنا كان الفرق بينهما في الدرجة، وليس في الأصل، فالإحساس والغريزة، كالبلخل والنفاق والحب، يمكن أن تكون موضوعاً للمأساة أو الملهة، حسب درجة العنف، وما يسببه من حوادث محبطة، أو شقاء محقق، فشاعر الملهة لا يكتشف عن النفس الإنسانية بما فيها من قوى طليقة، ولا يبلغ دخيلتها العميقة حيث ترقد تيارات المشاعر القوية، وإنما يقف حيث يبدأ شاعر المأساة.

ويرتبط الضحك مع الملهة بعلاقة وثيقة، ومن هنا تناوله الدارسون بالبحث، ووجدوه عادة إنسانية خالصة، فالإنسان وحده من دون المخلوقات جميعاً، يضحك ويُضحك، وإذا استطاع الثانية جماد أو حيوان فلتسبه فيها بالإنسان، وهو ظاهرة تعكس خارجاً واقع النفس الإنسانية في حالة السرور، وسبب هذا قد يكون سارا

كمجىء صديق، أو حدثا مضحكا، وفي الأول يلذ لنا ونرغب فيه، ومع الثانى يؤذينا ويشير حفيظتنا، فى الوقت الذى نلهو فيه ونمزح، والحالة الثانية هى التى تختص بها الملهاة.

لم يتفق الباحثون على تعريف عام للضحك، وكان القدماء يرون أنه ينشأ من التضاد بين أمرين، فينا أو فى غيرنا، كأن نرى امرأة بدينة تسير بجوار زوجها النحيف، أو مفرطة فى الطول وهو مفرط فى القصر، أو اجتماع البخيل الشحيح والكريم الجواد، أو المهذب المثقف والجاهل الجاسى، ولكن هذا ليس على إطلاقه، وإلا فما السرور الذى يثيره منظر طفل يولد فى المستشفى وجنازة مريض فارق الحياة تخرج منه.

«على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والملهاة، ويرون أن الضحك مضلل، وغير مضمون، إذ يختلف شدة وضعفا، ويتوقف إلى حد كبير على مزاج المستمع، ويسوقون أمثلة من الملاحى الكبيرة التى لا تضحك، ولكنها تبعث فينا شعورا متزنا. ويقولون: إذا كانت العواطف التى تستثيرها المأساة متعددة، وكثيرة التعقيد، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب فكذلك العواطف التى تبعثها الملهاة متعددة، وكثيرة التعقيد، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب، ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره، ونحن نضحك جميعا باختيارنا إذا رأينا شخصا قد تجاوز فى تصرفاته وعاداته وحماقاته مجرى الحياة المألوف»^(١٠).

يمكن أن نجمل خصائص الملهاة فيما يلى:

● تطور الحدث أكثر تعقيدا مما هو عليه فى المأساة، ولكنه أقل عظمة وروعة فيما يتصل بانعكاس صور الحياة الخاصة والعائلية.

● تفضل استخدام ما هو ساخر فى صفات الشخص، أو المواقف، أو صراعات الحدث، وبداهة دون أن نستبعد استخدام العناصر الجادة، والتى تحيى نقيضا.

(١١) عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص ٢٥٦ ط ٥، القاهرة ١٩٧٠.

● إدخال شخوص ذوى صفات بارزة، وبخاصة التى تتصل بطرز المجتمع الشائعة، أو مع الصفات والعادات، والفضائل والرذائل، التى ترتبط بالحياة الجارية، فى مناخ اجتماعى محدّد، بدلا من صفات البطولة، والمشاعر المتوترة، وغير العادية التى تقدمها المأساة.

● الأسلوب عادى تقريبا، قليل الزخرفة، دون أن ينحط إلى الركاقة والابتذال، ومتنوع اللغة، ولكنه سهل بسيط، وتفضل النثر على الشعر، نقيض المأساة.

● حل العقدة محظوظ، أو لطيف، ويسمح بتنوّع الجوانب، وحتى بتعديلها، وبالتقدّم والتغيير المضاد فى مواقف الشخصيات، دون الوصول أبدا إلى حدث المأساة التعس.

● وأخيرا فإن اتجاه الملهاة الساخر أو الناقد من العادات، بقصد التصويب والتقويم أحيانا، والغاية الخلقية أحيانا أخرى، إذا لم تكن هى الأساس فإنها الخاصة الأكثر وضوحا وملاحظة فى ظواهر الملهاة على امتداد كل العصور. أقسام الملهاة كثيرة، ومتنوعة، وبحسبنا أن نقف هنا عند أهم أنواعها:

ملهاة العادات والسلوك، وهى تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التى توحى بها، وفيها يعرضون العيوب والرذائل الخاصة بالعصر، أكثر من تمثيل العيوب والرذائل الخاصة بالإنسانية، فهى تختص بمجموعة من الناس فى وقت معين، ومكان معين، أكثر مما تشير إلى مبادئ علمية أو فلسفية، وفيها ترى صورة الحياة المعاصرة، وهى اجتماعية لا شخصية، تتناول فى نقدها وسخريتها طبقة كاملة من الناس، كالنساء المتحذلقات، أو العالمات، أو الأطباء، أو المحامين، فى مطلع هذا القرن، أو مهنة من المهن، كرجال البنوك، أو أصحاب المال، أو الساسة، أو الأدباء، أو الفلاحين، أو المدرسين وغيرهم ويحىء عنوانها فى صيغة الجمع عادة.

ملهاة الطباع، ويبلغ فن الضحك أقصى درجات الكمال إثارة فى هذا النوع من الملهاة، ولذلك يطلق عليها الملهاة الرفيعة، ومن شأنها أن تصور الرذائل العامة، والشخصية المضحكة فيها تجهل عيوبها عادة، وتصدر فى أقوالها وأفعالها دون وعى

منها بما ترتكب من أخطاء، وتستهدف نماذج عامة، صادفناها في طريقنا، وسنصادفها، كالبخيل، والمقامر، والذاهل، والمغفل.

المهزلة، وهى خليط من الأحداث يجمع المؤلف فيها الأقل شيها بالواقع، والأبعد حدوثا في نظره، ولكنه في النهاية يشرحها جميعا، وتختلف عن الملهاة الحقيقية بأن الحوادث فيها تافهة، وغايتها إشاعة المسرة، ونثر المرح والضحك، وتعتمد فيها الفكاهة غالبا على الكلمات والإشارات، والمواقف الجسمية، ومن هذا القسم «الفودفيل» الحديثة، وهو تعبير كان يدل في أول الأمر على أغنية هجائية، ثم أصبح يطلق على مسرحية قصيرة مضحكة للغاية، وكثيرا ما تحتوى على مواقف محرجة، وتتخللها مقطوعات ماجنة.

ومع ذلك لابد أن نأخذ في الحسبان أن هذه التقسيمات ليست حاسمة تماما، ولا تعنى الفصل القاطع بينها، أو أن كل قسم منها مستقل عن بقية الأقسام الأخرى، وكل ما هنالك أن عنصرا من العناصر الأساسية الثلاثة: العادات، والطباع، والمهزلة، يغلب على بقية العناصر الأخرى، فتنسب الملهاة إليه.

● الدراما:

أحيانا تطلق على الشعر المسرحى كله، أيّا كان نوعه، ولكنها تطلق اصطلاحا على لون من الشعر التمثيلي يجيء وسطا بين المأساة والملهاة، وهى إبداع حديث لم تعرفه الآداب الكلاسية، إغريقية أو لاتينية.

ويعود أصلها إلى نهاية العصر الوسيط، وارتبطت بالطقوس الدينية، من أسرار ومعجزات، وقدّيسين، وأحداث عامة وردت في التوراة أو الإنجيل، ثم تطورت واتسعت، واختلطت بعناصر علمانية، ثم خرجت من عمق الكنيسة إلى المدخل، أو الجزء الخارجى منها، وبعدها إلى الأفنية والميادين، والفرق المتجولة، وأخيرا في أمكنة ثابتة مناسبة في الأفنية البدائية أو المسارح.

ثم أخذت طريقها إلى كل الدول الأوروبية في العصر الحديث، وساد فيها العنصر الشعبى، وغالبا ما تخلط بين ما هو مأسوى وملهاة، فجاءت وليدا شعبيا في إنجلترا

على يد شكسبير، وفي إسبانيا على يد لوبي دى بيجا، وأعطاهما الرومانسيون في فرنسا دفعة قوية، ونوجز صفاتها الغالبة فيما يلي:

- تنوع محتواها، مع نماذج مختلفة، لكى تعرض فكرة عن الحياة في تكاملها النهائي، مع مزج ما هو سام بما هو عامى، وما هو عظيم بما هو مبتذل.
- بما أنها تحيى وسطا بين المأساة والمهابة، فإن الحدث فيها يتنوع، دون أن يبلغ بساطة الأولى ولا تعقيد الثانية، والعنصر الجاد، والمثير، لا يبلغ بدهاء في صراعه تؤثر المأساة المثير، وجانب السخرية لا يبلغ تطرف البهجة في المهابة.
- حل العقدة فيها يقوم على التوافق والانسجام، وذلك شرط جوهرى، وهو خير ما يميز بينها وبين المأساة أو المهابة.

● لغة الدراما وأسلوبها يعرضان تنوعاً ثرياً في الإيقاع والظلال، من الأعلى سمواً حتى الأشد بساطة، دون الوصول إلى اللغة العادية الغالية، ويمكن فيها استخدام الشعر أو النثر، ولو أن الدراما الشعرية اليوم - كالمرح الشعري بعامة - تمثل الاستثناء، استجابة للذوق المعاصر الذى يرى النثر اللغة الأكثر طبيعية واحتمالاً في كل المظاهر المسرحية.

بما سبق نلاحظ أن المأساة والمهابة يقعان على طرفي نقيض في الحياة الإنسانية: الجاد والهازل، السامى والمبتذل، الرائع والشائع، فالمأساة هى: الحزن والجدية، والمهابة هى: البهجة والابتذال، وهذان النقيضان كانا المظهرين الوحيدين للمسرح القديم في أطوار مستقلة ومنعزلة.

وعلى النقيض تمثل الدراما الوسط في واقع الحياة، في التقاء المتناقضين السابقين، وتقدم مذاق الحياة حلوا وحامضاً، وتمزج الحزن بالبسمة، وتصل الكبير بالصغير، لأن جوهر الحياة يقوم على هذا المزج، وهى إبداع خاص بالمسرح الحديث، ابدعتها بدءاً عبقرية شكسبير في إنجلترا.

وفضلاً عن الأنواع الثلاثة الرئيسية السابقة، هناك أعمال مسرحية أخرى ذات أهمية أقل، نشير إليها إجمالاً، ويأتى في مقدمتها:

● الميلودراما، وهى «مأساة لا تخضع لقوانين المنطق»، وتشتمل على حوادث ومغامرات غريبة، لا تشبه الواقع فى شىء، ويحل فيها المنظر محل التحليل الخلقى للأشخاص، وتبلغ حدا من العنف تتوتر معه الأعصاب، وتحل الأحاسيس النائرة محل الهادئة، والرعب الشديد محل الخوف البسيط، ويطفى ما فيها من دهاء وحيل وتنكر وأماكن واختفاء على ما فيها من عواطف متبادلة، ومشاعر متغايرة، وتنحاز بقوة فيجىء نقدها لاذعا، لبريئا ولا عادلا، والحل فيها من النوع المريح المتفائل، إذ تلقى الجريمة عقابها الصارم، والفضيلة جزاءها الحسن، ويجىء أسلوبها طنانا فخيا تارة، وبسيطا عاديا تارة أخرى ولكنه زائف فى مجموعه.

● أعمال مسرحية موسيقية:

كانت الموسيقى تلعب دورا فى المأساة والملهاة الإغريقيتين، أثناء الاستراحة، على ما أشرنا من قبل، واحتفظ المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر بمكان ملحوظ للغناء والموسيقا، وأصبح فيها التعاون بين الموسيقى والشعر يمثل ملمحا جوهريا، والأهمية الجمالية للإيقاع تعلو عادة على الكلمة، ومع ذلك، فهناك استثناءات واضحة مثل أعمال واجنر، فهو شاعر ممتاز، وموسيقى لأعلى عليه، وتتطلب الأغنية مزيدا من العناية فى رعاية التقاليد، ومن هنا فإن الأعمال المسرحية الموسيقية ذات طابع غير واقعى بالضرورة، أكثر مما عليه الحال فى المسرح الذى لا يستخدم غير الكلمة.

أما الأوبرا فهى عمل مسرحى يقوم كله على الغناء، وانبثقت محاولاتها الأولى فى إيطاليا خلال القرن السابع عشر، وفى القرن الثامن عشر تميز فى هذا المجال موسيقيون عظام ومشهورون، أمثال: جلوك، وموزار، ومؤلفين أمثال: ميتا ستاسيو. وعادة تكون مادتها جادة ومأسوية، ولكن هناك أيضا أوبرا ضاحكة، تلتقط مادتها بدءا من الأساطير، وفيما بعد استغلت الإبداعات الأدبية السابقة، مثل حلاق إشبيلية للكاتب الفرنسى بومارشيه، وعطيل وهملت لشكبير.

ومع أن إسبانيا لم تقدم فى مجال الأوبرا عملا له قيمة، إلا أنها على النقيض قدمت نوعا هو إسباني حتى النخاع، وأعطته اسم ثرثويلا ZARZUELA، وكان

يطلق في البدء على المهرجانات المسرحية، ذات المشاهد الضخمة، يتخللها الكثير من الموسيقى، وتعد في قصر يحمل الاسم نفسه، أو في قصر «برادو» مقر العائلة الملكية في القرن السابع عشر، وكانت الأعمال التي تعرض ذات طابع أسطوري في البدء، كالأوبرا الإيطالية في بدنها أيضا، ومنذ القرن الثامن عشر غلب عليها طابع العادات، وأصبح يفهم منها منذ منتصف القرن الماضي ملهاة تجمع بين الكلام والغناء، وموسيقاها خفيفة عادة، وشعبية، أكثر مما عليه الحال في الأوبرا، أما الأوبريت فلا تشمل الأغاني فيها كل العمل، ومادتها ليست شعبية المذاق، وإنما تبحث عنها في خبايا البلاط وأركانه، وتفضلها على غيرها.

أنواع النثر

النثر أوفر مادة وأشد تنوعاً، وكل ما ليس بشعر فهو نثر، ولكن الاهتمام به أقل، وإذا كان الشعر يحاكي الطبيعة، ويتجه نحو الخيال، ويخضع العناصر التي يلتقطها من الواقع لتشكيل جديد يجعلها إبداعاً متميزاً، فالنثر يتجه إلى الفكر، ولا يطور مادته طبقاً للخيال، وإنما يعمل الكاتب فيها جهده تنظيمياً، ويستخدمها لغاية محدّدة سلفاً، على حين أن الشعر لا غاية له، قصارى ما نريده منه أن يمتنع، وليس هذا ما تقصده من النثر بعامة، وإنما غايتنا منه التثقيف، وكل ما يتفرع عن هذه الغاية، وهو اللغة الطبيعية للعقل والنقد والعلم، ومن هنا لم يظهر إلا في اللحظة التي بدأت فيها الشعوب تتعب من الأساطير التي مازجت طفولتها، وتجاوزت هذه المرحلة من حياتها، طالبة غذاء أقوى أساساً، وأكثر صلابة، أى الحقيقة في مختلف أشكالها، وما أكثر الطرق، وأشدّها تعقّداً، التي سلكها ذكاء المرء القلق لكى يبلغ هذا الخير.

ثمة نوعان متميزان من النثر: أحدهما ما يدور في كلامنا العادى المألوف، في الحياة اليومية، من بيع وشراء وحوار، وهو مما لا يعنى به الأدب، ولا يعد قسماً منه. وآخر يخضع لقوانين معينة، كأن يحوى أفكاراً جيدة التنظيم، جذابة العرض، حسنة الصياغة، محكمة السبك، تجرى على قواعد اللغة المألوفة من نحو وصرف وبلاغة، وهو النثر الفنى، وذلك الضرب من النثر نعهده من الأدب، وقسيم الشعر فيه.

ومن النثر الفنى ما عماده اللسان، وأهم أنواعه الخطابة، وما أداته القلم وهو الكتابة الفنية، وهذه أنواع متباينة سوف نأتى على أهمها، ونشير بإيجاز إلى خصائص كل نوع، طبقاً للمكان الذى وُلد فيه، والعصر الذى تنسم هواءه وترعرع بين أحضانه، ونبدأ بالتاريخ:

● التاريخ:

لا يجرى البدء بالتاريخ اعتباطاً، وإنما لأنه أول نوع نثرى يقابلنا، ذلك أن

الإنسان بعد أن تعب من الخيال في الأساطير والملاحم بدأ يبحث عن الحقيقة فكان التاريخ، وهكذا جاء المؤرخ تالياً للشاعر، ولم يكن ذلك يوماً عملاً سهلاً، واحتاج المؤرخ إلى زمن طويل، وجهد كبير لكي يفلت من إसार الأسطورة والخيال. وأحداث التاريخ متميزة عادة، وإن بدا بينها بعض السببه ظاهرياً، وهى أكثر عرضة للتفسيرات الشخصية من حركة الطبيعة أو النظريات الرياضية، وتنهض مهمة المؤرخ أساساً على أن ينقل لنا الحقيقة كاملة دون أن يُغير فيها شيئاً، وأن يقدم لها تفسيراً يردّ النتائج إلى أسبابها لكي يصبح لها معنى، وليس سهلاً في كثير من الحالات أن نبرهن على صدق هذه الوقائع، ومن ثم يجب أن تخضع للنقد المنهجي الدقيق، وهى مهمة تلعب فيها الثقافة الواسعة دوراً بالغ الأهمية. وعلينا أن نأخذ في الحسبان أن عمل المؤرخ لا يمكن أن يكون موضوعياً خالصاً كالرياضي، أو عالم الطبيعة، إذ يندر ألا تؤثر مشاعره الشخصية فيما يكتب، وهى تعمل خفية بلا وعى منه، وأحياناً على غير إرادته، لكن ذلك شيء محتمل ومقبول في إطاره العادى، أما أخطر الأخطاء التى لا يمكن أن تغفر له، فتتمثل في التزييف، والحذف، والتعسف في تبرير الوقائع مدفوعاً بانحيازه.

ولكى يصبح التاريخ فناً عليه أن يتجاوز مرحلة سرد الحوادث مختلطاً بعضها ببعض، وأن يخضعها بعد الجمع للتصنيف في مجموعات تخضع لمنهج تاريخى ما، كأن تكون قد وقعت في فترة زمنية محدّدة، بصرف النظر عن المكان الذى وقعت فيه أو لتقسيم جغرافى، أو لمنهج القضايا المتوازية، فيدرس كل إدارة أو طائفة من الأحداث المتشابهة دراسة مستقلة، كالاقتصاد، أو التجارة، أو العقيدة، أو الجيش أو أن يخضعها للمنطق فيجمع بين دراسة الأنظمة الحكومية والحوادث التاريخية، دون أن يهمل أيّاً منها إهمالاً كاملاً، وأن يراعى تأثير الحوادث والأنظمة بعضها في بعض، على الرغم من تباعد الزمان والمكان، وطبيعة كل واحدة على حدة، ويضفى على الحقيقة حياة، ويستولى على انتباه القارئ عن طريق القص، ويصور الشخصيات التى يعرض لها، ويقدم تفصيلات عن الواقع المحسوس.

وإذا كانت هذه الخصائص تمثل صعوبة في أن يصبح التاريخ علماً خالصاً، فهى تضاعف من جانب الفن فيه، ومع أن المؤرخ لا يستطيع أن يرسم الشخصيات

والأحداث على هواه كما يصنع المسرحى أو الروائى، إلا أن فى عمله شىء من الإبداع ليس بالقليل، فعليه أن يبعث الماضى وأن يجعله يضطرب حياة وشخصيات وأهواء، وأن ننظر إليها فى ضوء عصرنا، وإذا كانت المشاعر تؤذى الحيدة والموضوعية فهى مع ذلك ألهمت الكثيرين أن يكتبوا صفحات جميلة من التاريخ.

فالتاريخ علم وفن. أما العلم ففى تحديد الأحداث وردّها إلى أسبابها، وأما الفن ففى نشر الأحداث، وتصوير الشخصيات، وعرض المجتمعات، وبعث الحياة فيها، فى رونق وجللاء، ولغة جذّابة، وأسلوب طلىّ. وهو لا يقف عند الأعمال العسكرية والسياسية فحسب. وإنما يتعمق فى معرفة الثقافة، والحياة اليومية فى العصور التى يعرض لها، ومن ثمّ فمجاله يتسع للنشاط الإنسانى بأكمله.

وهناك فلسفة التاريخ، وتتسع فى مجموعها للمادة التاريخية، وتحدّد العصور المرموقة فى سير الحضارة، وتوضح الملامح الفكرية لكل عصر، وتحاول أن تقع على معنى التطور الذى سلكته الإنسانية سلباً وإيجاباً، كاختفاء الحضارة المصرية القديمة، وظهور الإسلام وانتصاره، وامتداده شرقاً وغرباً، وكان سقوط الإمبراطورية الرومانية وانتصار المسيحية عليها وراء أول كتابة من هذا الطراز فى «مدينة الله» لسان أغوستين، ٣٥٤ - ٤٣٩ م، وفيه يرى أن تطور الإنسانية يخضع لخطة من تدبير العناية الإلهية، ومثل هذا الرأى نلتقى به بعد ذلك بأكثر من ألف ومثق عام عند المؤرخ الفرنسى بوسويه، ١٦٢٧ - ١٧٠٤ م، فى كتابه دراسة «حول تاريخ العالم»، ومن بين المحاولات التالية، وهى متعددة الاتجاهات، تبرز دراسة الفيلسوف الإيطالى فيكو، ١٦٦٨ - ١٧٤٣ م، فى كتابه «علم جديد»، والألمانى هيجيل، ١٧٧٠ - ١٨٣١ م، فى كتابه «فلسفة التاريخ العالمى»، والإنجليزى توينبى.

وفى الجانب العربى نلتقى بابن خلدون فى مقدمته الشهيرة، وجاء بعد سان أغوستين بألف عام تقريباً، ولم يقف عند حالة واحدة، وإنما تأمل التاريخ فى مجموعه، على أيامه وقبلها، شرقاً وغرباً، فى البداية والحاضرة، وحاول أن يقدم لذلك تفسيراً علمياً فى كثير من جوانبه، وموضوعياً فى مجمله، ويعتبر أول من كتب كتابة علمية فى هذا المجال.

كان الخطيب الرومانى الشهير شيشرون، يسمى التاريخ «أستاذ الحياة»، وهى

قولة ظلت تتردد في مسامع الزمن حتى أصبحت مثلاً، وليس ممة شك في أن المعرفة التاريخية تعمق المعرفة بالرجال وتثريها، ويمكن أن تكمل التجربة الشخصية، وأدت فكرة الأستاذية تلك إلى انبثاق ما يسمى التاريخ العملي، ويرى في كل حدث درساً يستخرج منه نتائج أخلاقية وسياسية، وهذا التفسير المثالي مורس كثيراً في عصر النهضة الأوربي ثم سقط بعده.

لم يظهر التاريخ مكتوباً إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، عندما أوشك الفكر الإغريقي أن يبلغ نضجه، وأراد هيرودوت، (٤٨٠ - ٤٢٥ ق.م)، أن يقص بصدق أحداث الحرب الميديدية، فجاب أقطار الأرض المعروفة على أيامه، فزار مصر وأمعن فيها حتى بلغ الفنتين أقصى الصعيد، وبابل وما حولها، وبلاد الفرس، وسواحل آسيا الصغرى، والمستعمرات اليونانية في إيطاليا، باحثاً عن الأخبار، وجمع ثمار رحلته وجولاته في كتاب تاريخ منشور لأول مرة في تاريخ العقل الإنساني، فتصور التاريخ العام، ووضع فيه كتاباً يقرأ وينتفع به، ونجد في فرائده لذة أدبية رغم ما مر عليه من قرون.

وكان هيرودوت شديد الإيمان بالدين، متأثراً بالعصر الذي عاش فيه، ساذجاً بالقياس إلينا، ولكنه متقدم بالقياس إلى من سبقوه، فعكس كتابه شيئين متناقضين: فيه كثير من النقد والتمحيص إذا وازنا بينه وبين أسلافه، وفيه كثير جداً من البساطة والإيمان بالأعاجيب، ورواية الأخبار والحوادث التي لا يقبلها العقل، ومن امتزاج هذين العنصرين أصبح كتابه متعة فنية رائعة حقاً.

وبعده جاء توسيديدس (٤٦٠ - ٣٩٥ ق.م) فألف كتابه في التاريخ عن الحرب بين أثينا وإسبرطة، ومات قبل أن يتمه، ويعتبر بحق من آيات الأدب والتاريخ. فهو من ناحية التاريخ ينشئ للناس فناً لم يكن لهم به عهد من قبل، فيرفض الأساطير والأعاجيب، وأن يكون للمؤثرات الخارقة عمل في تدبير حياة الناس وما يعرض لهم من الحوادث، أو يثور بينهم من الحروب والخصومات أو الهزائم والانتصار، وهو لا يحفل بوحى الآلهة، ولا بأنباء الكهّان، ولا يعتمد على شيء من ذلك في تفسير الأحداث، وإنما يرد الأشياء إلى أسبابها الطبيعية التي يقبلها العقل ولا ينبو عنها الطبع، ويعتمد على المصادر التاريخية الصحيحة، يبحث عنها في المعابد ودور الدولة،

ويقرأ الشعر والقصص وكتب الذين سبقوه من المؤرخين، قراءة الناقد الممحص، والباحث المدقق، وقاس أعمال الناس وحوادث التاريخ بالمنفعة وحدها، ونظر إلى الناس كما هم، لا كما يجب أن يكونوا، وفرق بين الحياة الواقعة والمثل العليا، وجعل تلك موضوعاً للتاريخ، وهذه موضوعاً للأخلاق.

وهناك ظاهرة نلتقى بها في كتاب توسيديدس واحتذاه فيها المؤرخون بعده، يوناناً أو من الرومان، وينكرها التدقيق التاريخي العلمي الصحيح، ولكنها قيمة من الناحية الأدبية، فقد أعرض عامداً عن رواية النصوص الدقيقة لما كان ينطق به الزعماء والقادة في مواقفهم المختلفة، وتكلم على ألسنتهم بما يصور هذه المواقف والآراء، فأنطقهم بغير ما قالوا، وأضاف إليهم من الخطب الطوال والقصار ما لم يصدر عنهم، وهو ينبئنا بأنه تحرّى الحق في هذا، ولم يضيف إلى هؤلاء الناس ما ليس لهم، ولكنه على أى حال نحلهم ألفاظاً لم يقولوها، وأضاف إليهم خطباً لم ينشئوها، مهما تكن صحيحة في معانيها، مصورة لآراء الذين نسبت إليهم، وهذا اللون من الاختراع إن أجازه الأدب وانتفع به، فإن التاريخ يرفضه ويأباه.

والقمة اليونانية السالطة التي نلتقى بها قديماً تتمثل في بوليبيوس، وعاش في أواخر القرن الثالث وأوائل الثاني قبل المسيح، وشهد تدهور وطنه، وانسباط سلطان الرومان على كثير من أقطار الأرض في الشرق والغرب، فدعاه هذا إلى أن يؤلف كتاباً في التاريخ يصل فيه ما انقطع من تاريخ اليونان، ويتم ما بدأه المؤرخون قبله، فوضع كتاباً في أربعين جزءاً صوّر فيه تاريخ العالم القديم خلال خمس وسبعين سنة، ولكن هذا الكتاب العظيم ذهب أكثره، ولم يبق منه إلاّ الأجزاء الخمسة الأولى وأطراف من الأجزاء الأخرى تختلف طولاً وقصراً.

لقد أنشأ هيرودوت التاريخ العام، ولكنه لم يستطع أن يتصور العالم المتحضر مستبك المنافع والأغراض، ولم يصوره كذلك في تاريخه، وإنما كتب عن الأمم المختلفة كتاباً واحداً، خصّص لكل أمة جزءاً أو غير جزء، ومضى المؤرخون بعده على هذا النحو، أما بوليبيوس فتصور حياة العالم كما هي، مشتبكة معقدة، يؤثر بعضها في بعض، وصورها كذلك في كتابه، فلم يكن لكل أمة أو بلد جزءاً خاصاً به يمكن أن يكون كتاباً مستقلاً، وإنما ربط تاريخ الأمم والأفكار ربطاً محكماً، حتى

ليمكن أن يقال إنه أول من تصوّر تاريخاً عاماً للحضارة الإنسانية بالمعنى الحديث.

كذلك أتاح له نضج الفلسفة، واتصال الشرق بالغرب، ما لم يتح لسابقيه، فقد حرص توسيديديس على أن يرد الحوادث إلى أصولها، ويلتمس لها العلل والأسباب الصحيحة، فألقى الأساطير والأعاجيب، ووضع لفلسفة التاريخ أصولاً وقواعد، ولكن بوليبيوس نظّم هذا وتعمّق فيه حتى عجز القدماء عن فهمه وإساغته، ولم يفهمه ويقدره إلاّ المحدثون، فهو يرى ألاّ سبيل إلى فهم التاريخ وإنشائه وتحقيقه إلاّ إذا أتقن المؤرخ ثلاثة أمور:

- البيئة الجغرافية للجيل الذى يؤرخه من الناس.
- النظم السياسية لهذا الجيل.
- المصادر التاريخية المكتوبة لهذا الجيل.

وإذا كان الذين سبقوه بعد توسيديديس فتنوا بطريقته، فاخترعوا الخطب والمقالات، ألفاظها ومعانيها، وأضافوها إلى القادة والسادة فى غير تحفظ ولا احتياط ولا تحرّ للصواب، حتى كاد التاريخ يصبح أدباً خالصاً، فإن بوليبيوس ألقى هذه الخطب والمقالات، ومن هنا عظمت قيمة كتابه العلمية، وقلّت قيمته الأدبية، حتى ضاق به الأدباء والنقاد، ولم يتبعه أحد فى مذهبه، ولم يفهمه ويعرف قدره إلاّ المحدثون.

وعنى الرومان بالتاريخ عناية اليونان به من قبل، ولأنه جاء عندهم متأخراً لم يتأثر بالشعر القصصى، وبدأ جافاً مقتضباً لا صلة بينه وبين الفن الأدبى، فهم يسجلون الحوادث فى المعابد، وفى محفوظات الدولة، فى عبارات قصيرة يسيرة ساذجة، لا تزيد على أن تؤدى المعنى تأدية خاصة، يفهمها الذين يحسنون القراءة والكتابة، وكانوا قلة، فلما تقدّمت الحياة الرومانية وتعمّدت اضطر العقل الرومانى إلى التفكير فى الحوادث، وإلى استحضار الماضى وتدبّر المستقبل، ثم أحس بعظمة روما، وما أحاط بها من مظاهر المجد وألوان المحن، ورأى ذلك كله وتدبّره ورآه خليقاً بالتسجيل، وأن تُؤلف فيه الكتب، ولا سيما بعد أن قرأوا ما أنتج اليونان من أدب وتاريخ وفلسفة.

وأول كتاب تاريخي عرفه الأدب اللاتيني ألفه كاتو، ٢٣٤ - ١٤٩ ق.م، وصف فيه الحرب التي شهدتها في إسبانيا، وكتاباً صور فيه نشأة روما، والحروب التي كانت بين روما وقرطاجنة، وكلها ضاعت، ولا نعرف من آثاره الأدبية الأخرى إلا ما تحدث به النقاد، شأن جماعة غيره كتبوا في التاريخ، وضاعت آثارهم كلها، ولم تبق إلا أسماؤهم مقرونة بما كتبوا، ربما لأنهم لم يبلغوا فيما كتبوا شأوا يستحق أن يحفظ، وأن يحرص الناس عليه، فالحق أن الرومان كانوا معرضين عن العناية بالفنون الأدبية، والفراغ لها، منصرفين إلى الحياة العملية في الحرب والسياسة والزراعة والتجارة، حتى إذا كان القرن الأول قبل المسيح ظهر في الأدب اللاتيني علما كتبوا في التاريخ، وبلغا فيه حظاً عظيماً من الإجابة والإتقان: يوليوس قيصر وسلوسستوس.

حفلت حياة قيصر (١٠٢ - ٤٤ ق.م) بجلال الأعمال في مجالات الحرب والسياسة والنظم والتشريع والأدب، فكان خطيباً بارعاً، وتفاعراً لبقاً، ونحويًا متمكناً، ومؤرخاً مبدعاً، وجاء تاريخه في شكل مذكرات وصف فيها حربه في بلاد الغال (فرنسا)، وبلاءه في الثورة التي انتهت به إلى الدكتاتورية، وكلاهما حفل بالتعليقات والانفعالات التي يدافع فيها عن شخصه، ويتحدث عن نفسه ودوره، لا يحلل ولا يعلل ولا يفلسف، وإنما يسوق الحديث على سجيته، في عبارة بسيطة وأسلوب سهل، موجز، برىء من الصناعة، مما جعلها أدبا افتتن به الناس على أيامه وما بعدها.

وأما سلوسستوس (٨٦ - ٣٦ ق.م) فكان مسرفاً في العبث واللغو، منحرفاً عن الجدد والاستقامة، حاكماً سيئاً، لم يدع حين ولي إقليم ليبيا سبيلا إلى الرشوة والاختلاس والجور إلا سلكها، حتى جمع لنفسه ثروة عظيمة جدا عاد بها إلى روما، فاتخذ لنفسه قصراً فخماً، وعاش حياة مترفة، وعكف ما بقي من حياته على لذاته، وعلى الكتابة والتأليف، وكان عظيم الحظ من الثقافة اللاتينية والإغريقية، يؤثر التاريخ على غيره من فنون الأدب، بارعاً فيه براعة حملت خصومه على الإعجاب به رغم ما ينكرون من سيرته.

كتب أول أمره تاريخاً لمؤامرة كاتيلنيا التي عرضت روما للخطر، لولا أن أنقذتها

يقظة شيشرون، ثم تاريخاً لحروب الرومان في شمال أفريقيا، وما لبث أن ضم الكتابين، وأضاف إليها أجزاء أخرى، وجعل من هذا كله كتاباً في تاريخ روما. وقد برع في تصوير الأفراد خاصة حين يعملون وينشطون، وتعمق في دقائق النفوس، ودخائل القلوب، واتخذ من أحداث التاريخ موضوعاً للتأمل الفلسفى والوعظ الخلقى، وتبصير الناس بما يجب أن يفعلوا وأن يتركوا.

ويؤخذ عليه أنه كان متحيزاً، يحكم حبه وبغضه فيها يصور ويختار، لم ينصف شيشرون في تاريخ كاتيلنيا لأنه لا يحبه، وكان من أشتياق قيصر فلم ينصف خصمه بومبيوس، وأسرف في التكلف والغريب وتقليد الأسلوب اليونانى، وكان التناقض بينا بين أقواله وأفعاله، بين مواعظه وفلسفته وسيرته التى امتلأت فساداً في حياته الخاصة والعامة على السواء.

ولكن الآداب اللاتينية وجدت في شخص تيتوس ليفيوس (٩٥ ق.م. - بعد عام ١٩ م) وتاسيتيوس (نحو ٥٥ ق.م. - ١٢٠ م) مؤرخين عظيمين، ويشبهون الأول منها بهيرودوت، والثانى بتوسيديدس.

كتب تيتوس ليفيوس «العقود» من اثنين وأربعين ومئة جزء في تاريخ الشعب الرومانى، منذ نشأت روما إلى أن كانت حروب أغسطس في جرمانيا، وهو إشادة رائعة بأعجاد الرومان، ولكن إثارة للحق كان يتراجع أحياناً أمام قوة خياله، وميله إلى القصص، فكثرت الأعاجيب والأساطير في كتابه، لم يختلقها، ولكنه وجدها في حياة الشعب فلم يرفضها، وإنما قبلها، وتأثق في تصويرها، وجعلها متعة للقلب والعقل، ثم سار على طريقة سابقه، فأنطق الخطباء والساسة دون أن يعنى بنقل ألفاظهم التى لعلمهم لم ينطقوا بها في كثير من الأحيان.

أما تاسيتيوس فعاش أيام شبابه في عصر اضطراب وظلم وطغيان، كثر فيه التجسس واشتد البطش، وامتنحن أذكىاء الناس والناهبون منهم، أما هو فسلم في غير محنة ولا تعرض للأذى، على ذكائه ونباهة شأنه، واستقامة خلقه، فدل ذلك على أنه كان لبقاً ماهراً يحسن التحفظ، ويستطيع أن ينتفع في عصور الظلم والطغيان دون أن يشارك في جرائمها.

ترك لنا تاسيتوس كتباً أربعة صحت نسبتها إليها، أولها في تاريخ أجركولا، وهو قائد روماني عظيم كان المؤلف قد أصهر إليه، وكتابه هذا صغير جداً، والثاني عن أخلاق الجرمانيين، وهو دراسة جغرافية وسياسية للشعب الألماني، وهو أيضاً صغير الحجم، ولكنه ممتاز القيمة والثالث كتاب التواريخ، وصور فيه حياة الإمبراطورية الرومانية في ثمانية وعشرين عاماً، وجاء في عشرين جزءاً، ضاع أغلبها، فلم يبق منه إلا أربعة وشمس من الخامس. والرابع الحوليات، وصور فيه حياة الإمبراطورية منذ مات أغسطس إلى أن مات نيرون، وكان يتألف من ستة عشر جزءاً، بقي أكثرها وضاع أقلها.

كان تاسيتوس يشبه توسيديدس اليوناني، فهو أبعد الناس عن القصص، وأزهدهم في الأساطير، وأبغضهم للتزويد والإطالة، وأحرصهم على القصد والإيجاز، وكان صاحب مذهب سياسي تأثر به في كتابه، ولم يستطع أن يخلص منه، فهو أرسطراطي ناظم على القياصرة الذين طغوا على هذه الطبقة وأذلّوها، وضيّعوا حقوقها، واتخذوا مجلسها أداة يصلون به إلى ما كانوا يريدون من أغراض.

في العصور الوسطى أصبحت المدونة الشكل التقليدي للتاريخ، وهي تروى الحوادث التي وقعت وتصنفها مرتبة زمنياً، وفي البدء كانت مجرد سرد جاف قليلة الأخبار سيئة العرض مجرد تسجيل للحوادث ليس غير، ومعها فقد التاريخ قيمته الأدبية، ولكنها في آخره سوف تصبح أكثر لطفاً، وبخاصة في الجانب المسيحي من الأندلس، وبتأثير من الثقافة العربية دون أدنى ريب، فقد ألف ألفونسو العاشر، الملقب بالعالم، ١٢٢١ - ١٢٨٤ م، «المدونة العامة» في تاريخ الممالك المسيحية في الأندلس، وعاونه فيها نخبة من العلماء، بينهم مسلمون ومسيحيون ويهود، وأكملها الذين جاءوا بعده، وهي مجموعة من الحكايات والأساطير والوقائع، التقطها من المؤرخين السابقين، عرباً وغيرهم، ومن الشعراء الجوالين، فكانت بشيراً بعصر النهضة في احتذائه خطى القدماء من الإغريق واللاتين، وإن لم تكن تقليداً خالصاً لهم، لأن أوروبا لم تكن قد اكتشفت تراثهم كاملاً بعد.

ولا نكاد نبليغ عصر النهضة فعلاً حتى نجدّه يعود بأنظاره إلى التاريخ الإغريقي

واللاتيني، وتلك سمته الأساسية، وأصبح تيتوس ليفيوس وتاسيتوس، وسلوستوس النماذج المفضلة عندهم، سواء في تاريخ الأحداث الخاصة، كما نجده عند ديجو أورتابو دي مندوتا (١٥٠٣ - ١٥٧٥ م) في كتابه «حرب غرناطة» وهو يؤرخ للحروب المتوالية التي جرت بين بقايا المسلمين في الأندلس وهم الذين حملوا اسم المورسيكيين، والجيش الإسباني، على امتداد القرن السادس عشر بأكمله، وفيها أخذ الاهتمام بجمال الأسلوب نصيبا أكبر، والتأمل الأخلاقي اهتماما أوسع، إلى جانب العناية بالدقة والتوثيق.

أما الجديد الذي جاء به عصر النهضة في مجال التاريخ فكان من نصيب إسبانيا، واضطلع به أولئك الذين أرخوا للاستعمار الأوربي في العالم الجديد، وهو إسباني في معظمه، وشارك فيه الإنجليز والبرتغاليون والفرنسيون والهولنديون بنصيب. فقد اهتم المؤرخون الإسبان بدراسة الأجناس هناك، دينها، وعاداتها، ونماذج حياتها، وبذلك قدموا مدخلا مفيدا لتأريخ كل هذه القضايا، ولم يكن أحد عرفها أو عرض لها حتى ذلك الوقت.

ومع أن عصر النهضة لم يهمل الموسوعية في التاريخ، إلا أن توجهها جاء فيما بعد، رد فعل ضد حركة الإنسيبين في كتابة التاريخ، وتلتقي به بعد ذلك واضحا في إسبانيا في القرن الثامن عشر، في كتاب «إسبانيا المقدسة» تأليف الأب فلورث، المتوفى ١٧٧٣، ولو أنه لم يكمله، وإنما اضطلع بإتمامه رفاق له من بعد، ثم أكاديمية التاريخ حتى بلغ واحدا وخمسين جزءا، وهو يضم كل شيء يتصل بإسبانيا والبرتغال، ومصادره حوليات ومدونات ونقوش ومجامع دينية ومؤثرات، ويضم تعريفا بالقديسين والجغرافيا، والتاريخ الديني والسياسي، وفي أحيان قليلة يعرض للمستعمرات الإسبانية والبرتغالية في العالم الجديد، ويهمل الأسلوب إهمالا في سبيل أن يكون دقيقا، لأنه كما يقول عن نفسه، «يبحث عن يفهمه لا عن يمدحه». والكتاب قريب الشبه جدا بكتاب «نفج الطيب» للمقرى التلمساني، وهو موسوعة تؤرخ للأندلس من كل جوانبه، وألفه صاحبه في القاهرة، وهو من علماء القرن السابع عشر الميلادي، ولا أعرف ما إذا كان المؤلف الإسباني عرف موسوعة المؤرخ العربي أو سمع عنها، ولكن أوجه الشبه بينهما يصعب أن

تجيب صدفة، مع فارق بسيط هو أن جانب الأسطورة أكبر عند فلوريث، وأنه في مجال التنظيم والتصنيف أدق وأحكم. وهي موسوعة لا يعرفها الباحثون من العرب في تاريخ الأندلس، مع أنها - رغم الجانب الأسطوري في حديثها عن المسلمين - تقدم صورة رائعة لرؤية عامة المسيحيين لهم، أيام دولة الإسلام وبعدها، وكيف كان يراهم رجل الدين المسيحي المتعصب، والجاهل، والمتخلف فكريا، والمثقف، والعامة، وتقدم كل ذلك خفاقا متوهجا ينبض بالحياة.

ومع عصر النهضة بدأ مفهوم التاريخ الذي يغلب عليه الفن يتراجع، واتسعت مساحة الأهمية المرتبطة بالبحث والتوثيق والتدقيق، وظهرت موضوعات جديدة ذات أهمية مستقلة، كالتاريخ للتجارة، والعادات، والنظم، والمؤسسات، والاقتصاد، واكتمل معنى التاريخ في القرن التاسع عشر بفضل الرومانسيين لعنايتهم بالفرد وشئونه، ونظرهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم، واهتموا بتاريخ فكر الشعوب وحضارتها، لا بتاريخ الملوك والارستقراطيين كما كان عليه الحال من قبل، وعرف شخصيات عظيمة أمثال المؤرخ الألماني رانكه (١٧٩٥ - ١٨٨٦ م) في كتابه العظيم «تاريخ ألمانيا في عصر الإصلاح»، ومواطنه مومسن (١٨١٧ - ١٩٠٣ م) وتخصص في التاريخ القديم، واشتهر بكتابه «التاريخ الروماني»، وكان الألمان، في الحق، أول من جعل من التاريخ علما خالصا. وبهنا أن نشير أيضا إلى الإسباني مينينديث إى بلايو (١٨٥٦ - ١٩١٢) في كتابه الرائع «تاريخ الراشدين الإسبان»، فهو يضم طائفة من الأبحاث الرائعة، والسير الدقيقة، عن كبار الشخصيات الأندلسية في شتى العصور، أو من الدويلات الأندلسية المسيحية، وجلها ارتبط بتاريخ الإسلام في شبه جزيرة إيبيريا سلبا أو إيجابا.

ثم جاءت المدرسة الواقعية، تشرح الحقائق في ضوء جبرية الظواهر المادية والاجتماعية، كما فعل الناقد والمؤرخ الفرنسي تين، فهو يرى «أننا يمكن أن نستنتج يقينا طبيعة موهبة إنسان ما، وأعماله، إذا عرفنا حالة البلد والإقليم والجنس، والبيئة والتربية والعادات التي عاش فيها».

● التاريخ عند العرب:

بدأت كتابة التاريخ عند العرب مبكرة، ونحا فيها المؤرخون مناحى مختلفة، فقد يترجمون لشخص واحد كما فعل مؤرخو السيرة النبوية، أو ابن الجوزى في سيرة عمر بن عبد العزيز، أو الترجمة لجماعة تجمع بينهم صفة واحدة، ودخل ذلك تحت مصطلح الطبقات، أو لعلماء من بلد واحد، أو لمشهورى الرجال من أى قطر، وفي أى عصر. ومن ألف في فتوح البلدان، أو في تاريخ بلد معين، ومن كتب تاريخه في شكل حوليات كما صنع الطبرى في تاريخه، وابن الأثير في كتابه الكامل، وابن خلدون في مؤلفه العبر.

بدأ التاريخ الإسلامى، أو العربى إذا شئت، بالعناية بالسيرة النبوية، واعتمد مؤرخوها على ما كان دائرا على ألسنة العرب من أخبار الجاهلية، وما رواه الصحابة والتابعون من بعدهم عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام، وكانت هذه الأخبار مبعثرة مختلطة بغيرها مما لا يتصل بالسيرة، فجاء المؤرخون وميزوها عن غيرها، ورتبوها حسب موضوعاتها، فكان من ذلك السيرة النبوية. وبدأ هذا العمل في العصر الأموى ولكنه لم ينضج إلا في العصر العباسى، وأشهر من قام به محمد بن إسحاق، المتوفى ١٥٢ هـ = ٧٦٩ م، والواقدي، المتوفى ٢٠٧ هـ = ٨٢٣ م، وتأثر هذا النحو من التاريخ بكتب الحديث، إسنادا ولغة ونمط تأليف.

ثم اتجه المؤرخون المسلمون بعد ذلك إلى تأريخ الحوادث الإسلامية، من حروب بين بعض المسلمين وبعض، وبينهم وبين الأمم الأخرى، وبدأوا برواية هذه الأخبار شفويا، يروها خلف عن سلف، وفي القرن الثانى للهجرة بدأوا يجمعون أخبار الحادثة الواحدة، ويضمون بعضها إلى بعض، فيكون من ذلك كتاب أو رسالة، وعلى نحو ما حدث في التاريخ الإغريقى القديم حدث الشيء نفسه عند العرب في خطواتهم الأولى، فكان الشعر والقصص الذى ارتبط به مصدرا تاريخيا هاما، وكذلك الآقاصيص التى ارتبطت بأيام العرب، وكلها كانت تروى شفاهيا، ولقرون من الزمان قد تبلغ أربعة أو يزيد، فدخلها التحوير والتغيير والتبديل، ولعب فيها الخيال دوره في البدء أو عند التدوين.

إن أول مؤلف مسلم دَوَّن التاريخ على ترتيب السنين وبقي لنا كتابه هو الطبري العظيم، المتوفى ٣١٠ هـ = ٩٢٢ م، وهو إيراني الأصل، وخير من يمثل الطريقة العربية، وربما سبقته كتابات على هذا النحو ولكنها لم تصلنا، والقول بأنها اتبعت هذا النهج مجرد ظن فحسب. وعُني في كتابه «أخبار الرسل والملوك»، وشهر بتاريخ الطبري، بالتاريخ عامة، لمسلمين وغيرهم، في مختلف العصور، من بدء الخليقة حتى عام ٣٠٢ هـ، وفي القسم الأول منه صنفه على أساس الموضوعات فبدأه ببداية الخلق، ثم تاريخ آدم، والأنبياء الذين تلوهم، وأخبار بني إسرائيل، وملوك بابل، والفرس واتصالحهم باليونان والرومان، ثم انتقل إلى نسب الرسول عليه الصلاة والسلام، وذكر بعض أخباره وآبائه وأجداده، ثم السيرة النبوية، فلما بلغ أحداث المسلمين بعد ذلك جاء بها على حسب السنين، يذكر السنة وما حدث فيها في الأقطار الإسلامية المختلفة، حتى إذا استوفاه انتقل إلى السنة التي بعدها، وهكذا.

يعد كتاب الطبري خير مصدر للتاريخ الإسلامي، لأنه جمع أكبر مادة لتاريخ هذه العصور، وأورد الروايات المختلفة حول الموضوع الواحد، مما يتيح للباحث فرصة أن يراجع ويوازن ويختار أقربها إلى الصدق وأولها بالترجيح، وهو نفسه قام بقسط وافر من هذه الناحية، فاستبعد الروايات التي لم يصح سندها، أو بان خطؤها، وكان عمله في التاريخ كعمل البخاري ومسلم في الحديث فنقى التاريخ مما دخله من كثير من القصص الرخيصة، باستثناء الجانب المتصل بالتاريخ القديم، وعند الفرس خاصة، فقد جمع فيه بين الأساطير والحقائق، وخلط بين الغيبي والمادي، وظل الجانب الإسلامي غنيا بما يرضى العقيدة الإسلامية.

لقى كتاب الطبري حظا لدى الفرس في لغتهم، فكان أقدم نص وصلت إلينا ترجمته كاملة في لغة إيران الأدبية بعد الإسلام، ترجمه إليها بتصرف الوزير الساماني بلعمي، أبو علي محمد، أواخر القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، وقد حذف في ترجمته الأسانيد، واقتصر على رواية واحدة، وأضاف إليه حكايات دينية وخرافية، ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سير الملوك والأنبياء، وهذه نزعة خلقية فارسية الأصل.

وجاء بعده المسعودي، نسبةً إلى الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود، والمتوفى

عام ٣٤٥ هـ = ٩٥٦ م، وكان مؤرخا متميزا بين معاصريه، أقرب ما يكون إلى هيرودوت الإغريقى، لم يقنع بأن يبقى في مكانه ينقل ويسمع، ويعتمد على ما يقرأ، وإنما جال معظم أقطار العالم الإسلامى على أيامه، وتجاوزه إلى ما وراء حدوده من بلاد أخرى، فزار الهند وساح فيها، وبلغ سرنديب في جزيرة سيلان (سيريلانكا الآن)، وأبحر مع رفقة من التجار إلى الصين، ثم عاد أدراجه إلى زنجبار وعمان، وتجوّل في البلاد المحيطة ببحر الحزر، وشاهد مدن فلسطين، وزار أنطاكية وثغور الشام، وعاد بعدها إلى البصرة، وقضى أواخر أيامه بين الشام ومصر، وتوفى في القسطنطينية.

كان المسعودى طوال أسفاره لا يفتر عن البحث والتقصّي، وألّف عددا من الكتب أهمها «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، وضمّنه العديد من الحقائق التاريخية والجغرافية، والكثير من العجائب والخرافات والأساطير. وفي الجزء الأول منه وصف بدء الخليقة، وقصص الأنبياء، والبحار والأرضين، وتواريخ الأمم القديمة من الفرس واليونان والرومان والعرب القدماء، وأديانهم وعاداتهم ومذاهبهم، وأطوال الشهور والتقاويم، وأورد كثيرا من المناظر الغريبة، والحيوانات العجيبة في البلاد التي زارها، وما سمع من قصص شائق طريف وليد الخيال، ويعد في هذا الجانب مصدرا قيما فيما يتصل بالتراث الشعبي لجانب كبير من البلاد الآسيوية، إسلامية وغيرها، وفي روايته يؤثر الأسلوب الواضح، والجملة المحكمة، وقد تخلص من طريقة السنين في إيراد الأخبار، ومن الأسانيد أيضا، وكان ذلك شيئا جديدا في مناهج المؤرخين.

ومن بعده جاء ابن مسكويه، المتوفى ٤٢١ هـ = ١٠٣٠ م، وكان متضلعا في العربية والفارسية فنقل التاريخ الإسلامى نقلة جديدة أوسع، حين ألّف كتابه «تجارب الأمم»، ويبدأ بالخليقة، وينتهى عام ٣٦٩ هـ، وأفاد من الطبرى، واستعان به كثيرا، وامتناز عنه بأنه يعنى بحالة الدولة الاقتصادية من منابع الثروة والضرائب، وحالة الدولة الحربية، وتوسع في بيان الأحوال الاجتماعية، وأرّخ للشعب كما أرّخ للخلفاء والملوك، وحكّم عقله في الحوادث فلم يقف عند الرواية كما فعل الطبرى، وهو يعبر عن الأحداث التاريخية بقلمه غالبا فلا ينقل عن غيره، وعبارته مرسلة سهلة رصينة، ومع ذلك سلك سبيل الطبرى في تأريخ الحوادث على حسب السنين.

وبعد ابن مسكويه سار المؤرخون على نهج من سبقهم، يختصرون المطولات، ويزيدون عليها ما حدث في العصور المتأخرة، حتى جاء ابن خلدون فلون التاريخ بلون جديد، وتقدّم به إلى الأمام خطوات.

ثمة أشياء كثيرة أسهمت في تكوين ثقافة ابن خلدون، المتوفى ٨٠٨ هـ = ١٤٠٦ م، فقد كان كثير الرحلة في البلاد الإسلامية شرقا وغربا، في المغرب وتونس والجزائر والأندلس والشام والحجاز، وأقام في الإسكندرية والقاهرة إقامات متقطعة، وحج أكثر من مرة، ودرّس في الجامع الأزهر، والمدرسة القمحية وموضعها قرب جامع عمرو، وتولى منصب قاضى القضاة المالكية في مصر. وسفر لمحمد الخامس سلطان غرناطة عند بدر ملك قشتالة، كما رافق الحملة المملوكية التي قادها السلطان فرج إلى الشام عام ١٤٠١ لدفع تيمور لNK عن دمشق، وشارك في وفد المفاوضة للصالح بين الدولتين المملوكية والمغولية، فشهد بنفسه الكثير من الدول عن كثب، ولمس بيده عوامل التدهور الناشبة أظفارها بين المسلمين، وكل ذلك إلى معارف واسعة في العلوم الشرعية والأدبية، وصلات وطيدة بكثير من العلماء والمؤرخين، مع قريحة متوقدة، ونظرة صائبة، وآراء في الإصلاح الاجتماعى يلقى بها في غير مداراة ولا مجاملة.

كانت نظرة ابن خلدون إلى التاريخ سابقة على عصره، ولم ينظرها أحد من المؤرخين قبله، فلم يره مجرد سرد للحوادث يعتمد على الرواية، وإنما مبنى على أصول ونظر، ويعتمد على طبائع الأشياء، وقدم له في الصفحات الأولى تعريفاً أخذاً، فهو «في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأولى... وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبانيها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق». وحاول لأول مرة في التاريخ الإسلامى أن يضع مقاييس للأحداث يمتحن بها صحيحها من زائفها، وأشار إلى ما يجب أن يتدرّج به المشتغل بالتاريخ من المؤهلات، فهو يرى أن المؤرخ الصالح «محتاج إلى مأخذ متعدّدة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر وثبت، يفضيان بصاحبها إلى الحق، وينكبان به عن المزلات والمغالط، لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل، ولم تحكّم أصول العادة وقواعد السياسة، وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنسانى،

ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصدق...».

وقد ألف ابن خلدون في التاريخ «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر»، وجزؤه الأول ويعرف بمقدمة ابن خلدون أهم ما كتب، وبين فيها أن سلوك الإنسان يجرى على قوانين ثابتة لا تتغير، وتتطور في نظام ثابت وطبيعة محتومة، وأن المقدمات المتماثلة تؤدي إلى نتائج متماثلة، وطبق ذلك في مهارة ودقة على العالم الإسلامى، ولم يكتف بتطبيقه على الأمور السياسية والشئون الاجتماعية، بل طبقه في دقة تستدعى العجب على آداب الأمم الإسلامية وعلومها.

فإذا تجاوزنا المقدمة إلى التاريخ نفسه لا نجده قد عنى فيه بتطبيق نظرياته التي وضعها في مقدمته، فهو كثيرا ما يكتفى بسرد الحوادث كما فعل سابقوه، فلا تجيء نظراته شاملة ولا تحليله دقيقا، كما هو الشأن في المقدمة. ولعله كان مادة أولية يأمل أن يعود إليها مع الزمن فيصوغها من جديد، طبقا لفلسفة التاريخ، ولكن المقادير عاقته، ومع ذلك فإن شخصية ابن خلدون ونظراته الصائبة تبدو فيها واضحة، وقد حوى من تاريخ الغرب الإسلامى ما لا نجده في كتاب غيره.

ولم يسر في تحرير كتابه أفقيا كما صنع سابقوه فيختار نظام السنين، وإنما أثر أن يكون رأسيا، فهو يستوفى الحادثة التي يعرض لها، وإن جرت في سنين كثيرة وفي أمكنة عديدة، ويفصل بين الدول في الأقاليم المختلفة، ويستوفى الكلام في كل دولة.

وقد جاء عمله في المقدمة نسيج وحده بين علماء المسلمين وغيرهم من الأمم الأخرى، فكان السابق إلى وضع أساس ما سُمي، بعد بعلم الاجتماع الذى ارتقى في آخر القرن الماضى وأول هذا القرن على يد الأوربيين ارتقاء عظيما.

وربما لم يأت بعد ابن خلدون وقبل العصر الحديث من يستحق الذكر هنا غير المقرئى، أبو العباس تقي الدين، المتوفى ٨٤٥ هـ = ١٤٤٢ م، ونشأ قاهريا بحارة برجوان في قسم الجمالية الحالى، وهى من أعظم أحياء القاهرة امتلاءً بالعمران والصخب وضوضاء الحياة، وانكب فتى على الدرس والتحصيل تحت إرشاد أساتذة

عصره، وأظهر نجابة ومقدرة، ثم تقلّب في المناصب الحكومية حتى بلغ مرتبة = عليه السلطان فيها أن يكون نائبه في دمشق فأبى، وأثر أن يترك خدمة الخا وأن يتوفّر على الدرس والاشتغال بالعلم، ولا يسبى التاريخ.

كان المقرئى تلميذا لابن خلدون، وتأثر بنظرة أستاذه إلى التاريخ، وتجلى واضحا في كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة»، وفيه تناول المجاعات التي نزلت منذ أقدم العصور إلى سنة ١٤٠٥، وهي السنة التي أُلّف فيها الكتاب، وأدّ البحث إلى أن أسباب ما ينزل بالناس من مجاعات وطواعين وأغلبية إنما «سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد» وهو اقتصادى سليم، ومصدره مقدمة ابن خلدون في فصل الجباية، وسبب قتلها وكما يليه من الفصول المتفرعة عن هذا المعنى، والحق أن تأثير الأستاذ هنا لا في الأفكار وحدها، وإنما يتجاوزها إلى طريقة الغرض والأسلوب وفواتح الأروااتيمها.

بدأ المقرئى نشاطه العلمى الواسع بكتابه المسمى «المواظ والاعتبار الخطط والآثار»، ويعرف بخطط المقرئى، وهو سجل رائع، ودقيق لتاريخ الإسلامية، ولم ينح فيه منحى من ذكرنا من المؤرخين، من ذكر الأحداث حسب السنين أو الدول، وما كان من شأنها، وإنما دون فيه أحوال مصر وآثارها وشوارعها وجوامعها وأسوارها وبلدانها وغير ذلك، وحين يذكر أثرا في تاريخه، وما توالى عليه من الأحداث، وما يتصل به من شئون اجتماع واقتصادية وجغرافية، فهو كتاب جامع لكل ما يتعلق بمصر الإسلامية من النواحي كلها.

وقد تحرر المقرئى في كتابته من الأسلوب العلمى الدقيق، فهو يستعمل تقرب من العامية، وألفاظا مستعملة في عصره، ومصطلحات جرى عليه زمانه، وإن لم ترد في معاجم اللغة، وله في التعليق على الحوادث نظرات وأفكار علا فيها على أفكار أهل زمانه، وتطبيقات جيدة على ما وضعه أستاذ خلدون من قواعد اجتماعية في مقدمته.

عن المؤرخون العرب بالأسلوب في كتابة التاريخ، وترك الأساليب

النثرية أثرها واضحا في طريقتهم، فحين غلب السجع، والاستشهاد بالشعر، وضرب الأمثال وأنواع المجاز، سرى الروح نفسه في المؤرخين، فأصبح النثر التاريخي نوعا من الشعر المنتثر، يقصد فيه المؤلف إلى نظم قلائد المدح للملوك، وكتاب العباد الأصفهاني في تاريخ صلاح الدين الأيوبي أوضح مثال لهذا اللون من الأسلوب. وكذلك صنع العتبي، أبو النصر محمد بن عبد الجبار، المتوفى ٤٢٧ هـ = ١٠٣٦ م، في كتابه «اليميني»، وألفه في مدح يمين الدولة محمود الغزنوي، وعندما ترجمه أبو شرف ناصح بن ظفر الجرباذقاني عام ٥٨٢ هـ = ١١٨٦ م، إلى الفارسية، نقله إليها بكل خصائصه الفنية، ثم ترجمه محمد كرامة على إليها مرة أخرى، في فارسية أكثر التزاما بحرفية النص، ومن هذه تُرجم إلى اللغة التركية، وتركت خصائص الأسلوب العربي أثرها في التراجم الثلاث.

ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي وما تلاه حتى فجر النهضة الحديثة، أصاب المؤلفات التاريخية ما أصاب غيرها، من تهافت وسطحية، وسقم في الأسلوب العربي الذي كُتبت به، وامتلاّت بألفاظ وتعابير وجل لا تمت للعربية الفصحى بصلة، وبعاميات غريبة، واصطلاحات غامضة لا تذكرها المعاجم، وحتى أسلوب المقرئ في قمتهم لم يخل من هذه الهفوات، ويرجع ذلك إلى ذبوع التركية بين طبقة الخاصة، ودخول كثير من ألفاظ اللغات المجاورة، بما فيها اليونانية واللاتينية وما تفرع عنها، في مصطلحات الجيش والبحرية والدواوين، مما أدى إلى الخلط بين ما هو عربي صحيح وما هو أجنبي غير جائز الاستعمال، وكثيرا ما يواجه قارئ هذه الكتب عوج أسلوبها وغموضه، غير أنه في الوقت نفسه يعكس صورة دقيقة لحال اللغة والكتابة في عصر المماليك في مصر والشام، ويقدم مادة ذات أهمية بالغة للمعنيين بتاريخ الأدب العربي، والمشتغلين بدراسة لهجات القاهرة في مختلف العصور.

وفي عصرنا الحديث تقدمت دراسة التاريخ شأن غيرها، فدقت مناهجها، وأخذت بأساليب البحث العلمي، ولكن الجانب الأكبر منها قلما يُعنى بالأسلوب، ويستخدم فيها المؤلفون عجزا لغة فيها ركافة الأسلوب الصحفي وضعفه وأخطائه، والقليل منها فحسب يمكن أن يدخل في نطاق المؤلفات التاريخية ذات الأسلوب الأدبي.

ولكن الاهتمام بالتاريخ لا يتوقف عند الأحداث الكبرى ذات الأهمية الجماعية، وإنما يتجاوزها إلى الممثلين أنفسهم، يجذبوننا أفراداً في مسرحية حياتهم الخاصة، وهكذا نشأت:

● السيرة Biographie:

والمصطلح الأجنبي مأخوذ من الكلمتين اليونانيتين *bios* ومعناها حياة، *graphie* ومعناها وصف، وهى نوع أدبي ذو طابع تاريخي، أو إن شئت نوع تاريخي يقترب من الأدب كثيراً، وغايتها أن ترسم، أو تدرس، حياة شخصية إنسانية تميّزت بقوة تفكيرها، أو عظمة إنجازها، وتبرز الأحوال المزاجية والأخلاق الطبيعية للشخصية التي تدرسها، وتقف أمام الظروف والوقائع المتصلة بحياته، من تطوّر نفسيته وعمله، وقد تتسع لما هو عام فتدرس الوسط الاجتماعي الذي نما فيه الفرد، ومارس نشاطه، وتبنى المناخ التاريخي الذي تنسم مثله واتجاهاته، ويحيى هذا كله تكملة ضرورية لأية سيرة.

عُرِفَ أدب السيرة فناً منذ أبعد أغوار التاريخ، ويمكن أن نميز فيها بين مرحلتين رئيسيتين تقدمان ملامح خاصة، واتجاهات مستقلة بكل منهما: قديماً وفي عصرنا الحديث.

أمّا الاتجاه القديم فكان يعتبر السيرة عملاً تاريخياً أدنى درجة، والسائد فيها تبرير أعمال المترجم له، وإبراز فضائله، واعتباره بطلاً في مجاله، والتركيز على فضائله الشخصية، كما في «حياة الرجال الممتازين في اليونان وروما» للكاتب الإغريقي بلوتارخوس، (٤٥ ق م - ١٢٥ م) وفيه قدّم مجموعة من الشخصيات ذات الأثر في اليونان وروما في عهديهما الوثني، ونجد في العربية سلسلة متوالية من هذه التراجم، فقد بدأها أبو إسحاق إبراهيم الإسفرائيني، المتوفى ٤١٨ هـ = ١٠٢٧ م بكتابه «نورالعين في مشهد الحسين» وأتى فيه على سير شهداء الشيعة، وفي الفترة نفسها صنّف العتبي، أبو النصر محمد بن عبد الجبار، كتابه «اليميني» في سيرة السلطان التركي محمود الغزنوي، وبداهة نعتبر ما ألف عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام نوعاً متميزاً في مجال السيرة أو التاريخ.

قد يكتفى المؤرخ بأن يعرض علينا أقوال الفرد وآراءه، ومذهبه الخلقى، ويذكر أصدقاءه وأساتذته، وشعره ونثره، ودوره في الحياة، دون أن يلح على شيء منها بالنقد أو التحليل، وهى طريقة كانت شائعة قديما في الغرب وفي العصور الوسطى، وفي عصور العربية الأولى الوسيطة، وتتصف بعدم الإنصاف الناسئ عن سوء الاختيار، أو الإيجاز أو التفاوت، أو إيراد أشياء تافهة لا تمثل رأيا ولا حياة جديدة، ونجد ذلك واضحا في كتب كالأغانى، ومعجم الأدباء لياقوت، ووفيات الأعيان لابن خلكان وغيرها.

ودون أن تفقد السيرة طابعها التاريخي تطورت فنيا، وبلغت أوجها في السيرة الحديثة، وشاعت في أيامنا هذه شرقا وغربا، وتنوّعت منهجا وأسلوبا، وتحقق لنا ما نسميه، أو يمكن أن نسميه، السيرة الروائية، وفيها يتخذ الكاتب مادته من التاريخ، وتدور حول شخصيات ذات ثقل أدبي أو سياسى أو عسكرى أو علمى أو فنى، ويعمل الكاتب فيها خياله الخالق، في نطاق من التاريخ الصادق، فيختار الحوادث والآثار وينسقها ويفسرهما، ويلاً - وهو مؤرخ وشاعر في الوقت نفسه - الفجوات في المعلومات عندما لا تكون دقيقة، أو لا تكفى، أو لا يملك عليها الشاهد الحق، ويبين واقع الأحداث التى أحاطت بشخصية المترجم له في أدق تفاصيلها، وباهتمام الروائي، ويصدر أحكامه على صاحبها جرحاً وتعديلاً، وله حرية الاختيار والنقد، ويعمل على أن تجيء متجانسة العناصر، ذات وحدة متماسكة، ونعمة متسقة، ومع ذلك يؤخذ على هذا اللون من السيرة أنها معرضة للغلو في المدح أو النلم، أو سوء الأحكام، مادامت تتأثر بوجهة نظر الكاتب، وتعكس شيئا من انفعالاته.

وتختلف السيرة الحديثة عن القديمة في أن الكاتب لا يبحث في المترجم له عن البطل أو المثال فحسب، وإنما عن الإنسان نفسه، وحلّ مكان التبدير في السيرة الكلاسيكية الاستقصاء العنيق لواقعه المادى والفكرى، وتحليله إنساناً في مختلف جوانب حياته، الطيبة والسيئة، البسيطة والمعقدة، الهامة والعابرة، المنحطة والسامية، الجادة والتافهة، وما لا قيمة له على الإطلاق. وإذا كان كاتب السيرة فيما سبق ناقدًا أو أخلاقيا، فهو في عصرنا الحديث يجب أن يكون روائيا من الطراز النفسى، ولهذا فإن كبار كتابها أمثال لودفيج، وزفايج، وموروا، وعباس العقاد، ومحمد حسين

هيكل، كانوا يجمعون بين الثقافية الموسوعية والفنية.

يمثل كتاب السيرة الإنجليز في القرن الماضي السابقة الأكثر وضوحاً في تطوّر فن السيرة من نهجه الكلاسي إلى نموذج الحديث، أى إلى الصيغة الروائية، أما شيوعها نموذجاً أدبياً جديداً جديراً بالتقدير فيعود إلى أوائل هذا القرن، وبخاصة بعد عام ١٩١٤ مع بداية الحرب العالمية الأولى، حيث اكتملت السيرة الروائية نضجاً، وبرز فيها الألمان، يليهم الفرنسيون، ويحيط الإنجليز أخيراً، والواقع أن الألمان المعاصرين ألمع من عالٍ هذا اللون من الكتابة، وفي مقدمتهم لودفيج في كتبه: حياة رُوزفلت، وبسمارك، ونابليون، وجوته، وكليوباترا، والنيل: سيرة نهر، ومواطنه ستيفان زفايج في كتبه: ماجلان، وفوشيه، والفرنسي أندريه مورو في كتبه لورد بايرون، وفولتير، وغيرهم.

وأدبنا العربي الحديث بتأثير من هذا الاتجاه الأوربي يعرف عدداً من كتاب السيرة الممتازين، ويأتى في مقدمتهم عباس العقاد، وجورجى زيدان، ومحمد حسين هيكل، وآخرون.

بقى أن نشير إلى أن كتابة السيرة على النحو الحديث ليست شيئاً سهلاً، فهي تتطلب فيمن يمارسها بعض الصفات الضرورية، في شخصه وفي طبيعة المادة التي يدرسها، إذ لا بد أن تكون بين يديه المعلومات والوثائق الخاصة بكل الأحداث والسوابق والظروف التي تحيط بالشخصية التي يترجم لها، وأن يتمتع الكاتب نفسه بكفاءة تنظيمية وتقييمية عالية، وقوة ملاحظة، ودقة تحليل، تسمح له بأن يبنى في وحدة متكاملة تطور الأحداث والحالات النفسية، والحقائق المادية والفكرية للشخصية التي يدرسها. وأن يكون على معرفة واعية بالوسط الاجتماعي الذي كان يتحرك فيه المترجم له، ويخضع له متأثراً، أو يترك عليه بصماته مؤثراً وموجهاً.

لكن المؤرخ قد لا يكتب تاريخ غيره، وإنما يكتب تاريخ نفسه، وهو ما يسمى السيرة الذاتية Autobiographie على نحو ما نجد في اعترافات سان أغسطين، أو عند الغزالي، أو ابن حزم في طوق الحمامة، والأخلاق والسير، أو ابن الخطيب وابن خلدون في آخر مؤلفاتها، وكما فعل طه حسين وأحمد أمين في عصرنا الحديث، وهي طريقة مفيدة في إيراد الحقائق، وتفسير الحوادث، من وجهة نظر صاحبها، وصدق

الشعور في تصوير المواقف المختلفة، ولكنها معرضة للقصور إذا حابى الكاتب نفسه، أو أخفى بعض أسرارها، أو استعمل الرياء والصنعة فيما يقول، أو عجز عن استحضار ماضيه استحضارا دقيقا، ومهما تكن السيرة الذاتية فأسلوبها كأسلوب التاريخ في وضوحه، ودقته، وجمال ترتيبه، وإن كانت السيرة أميل إلى أسلوب القص والتعبير الأنيق.

وعلى مقربة من السيرة الذاتية تقع المذكرات Memoire وليس لها طابع السيرة الذاتية كاملا، وإنما يجمع فيها المؤلف ذكرياته عن الأحداث التاريخية، لأنه شارك فيها أو شهدا عن قرب، ومن هنا تجيء صلتها بالسيرة الذاتية، وتتمثل قيمتها التاريخية في أنها إخبار مباشر عما وقع، وتتسم بالدفع الإنساني الذي نفتقده مع التاريخ الخالص، ويمكن أن نأخذ لها مثلا مذكرات الرجال المشهورين في عصرنا الحديث، مثل: محمد حسين هيكل، وهدي شعراوي، وأحمد شفيق باشا، والجنرال ديبول، وونستون تشرشل، وآخرون كثيرون، وأحيانا ترتبط بحادثة معينة كبرى فيحاول كل من أسهم فيها أن يدون ذكرياته، متبدا بأجماده التي صمت عنها الآخرون، أو مدافعا عن أخطائه التي يتحدثون عنها، وما أكثر المذكرات التي نشرت عن الحرب العالمية الثانية، أو عن الصراع بين العرب والصهيونية حول فلسطين، والحروب التي لم تتوقف بينهم ولن تتوقف، وأسهم فيها رجال الحرب والسياسة من كلا الجانبين.

وتجيء اليوميات أيضا لونا من السيرة الذاتية وفيها يدون الشخص الأحداث وانطباعاته عنها يوميا، وفيها تتجلى دقة الملاحظة عند الكاتب، وهو يروي الأحداث باختصار، ويلقى أحكاما موجزة تنضح غنائية، وهي أصلا غير مخصصة للنشر، ومن هنا تجيء أهميتها، لأنها مستودع مشاعر كاتبها، وهمومه، وفيض حياته الداخلية، وبالتالي فهي بالغة الأهمية في معرفة نفسيته، وسر أعماقه، والتقاط همومه الأبعد غورا وعفوية. وأشهر هذه اليوميات ما كتبه الأديب السويسري أميل (١٨٢١ - ١٨٨١) فقد حلل فيها تفصيلا همومه الداخلية، وخجله العميق من الحياة وقد اتخذ منها الطبيب والكاتب الإسباني الشهير مارنيون أساسا لدراسته الرائعة عن الخجل.

وهذا اللون من اليوميات قليل في أدبنا العربي، ولا يعكس واقع كاتبه بدقة، لأسباب سوف نعرض لها ونحن نتحدث عن أدب الرسائل.

وأبعد مسافة من السيرة الذاتية، ولكنها تقع في نطاقها على نحو ما كتب الرحّالة فهي تقدم أوصافا شائعة عن البلاد الأجنبية التي زارها الكاتب، وقبل ذلك تسجيلا دقيقا لانطباعاته الحية، عن مشاهداته المباشرة، في مروره بالأمكنة المختلفة، واتصاله المباشر بالبيئات والأشخاص الغريبة، ولكي تكون كتابته في هذا المجال مفيدة لابد أن يتوفر على قدر جيد من دقة الملاحظة، والمساعر الرقيقة، والثقافة المتنوعة، لكي يكون قادرا على التعمق السريع في خصائص الأمكنة والأحداث المتنوعة والأشياء في البلاد الأجنبية، وقبل ذلك أن يكون موهوبا في القص والوصف.

وأكثر أهمية، نفسيا وإنسانيا وتاريخيا، من كل ما سبق تجيء:

● الرسائل:

أو الحوار كتابة مع غائب، كما بقول التعريف اللاتيني القديم، فالرسالة تأليف نثرى، نتوجه به إلى شخص غائب، لكي نعلمه بأخبارنا، أو انطباعاتنا، متجاوزين المسافات التي تفصله عنا. وهذه الرسائل المتبادلة تؤلف جانبا هاما في آداب الشعوب المختلفة، على تفاوت العناية بها والاهتمام بنشرها، وإتاحتها للقراء والدارسين. وثمة فارق كبير بين ما تجده في أوروبا منها وما نلقاه في العالم العربي، فهناك تعتبر أدبا خليقا بالنشر والدرس والتحليل، وهنا تحول دون نشرها إن كتبت محاذير كثيرة، رغم أنها أكثر ألوان التأليف استعمالا، من منّا لا يشعر في كل لحظة من حياته بالدافع القوي في أن يوصل أفكاره وشعوره إلى آخرين بعيدين عنه؟ نحن في حاجة دائمة لأن نتكلم مع الغائب، ومن ثم فكل يوم نكتب رسائل ونتلقى أخرى.

فالرسالة حوار مكتوب، تحمل خطأ إلى غائب ما تقوله صوتا عاليا للحاضر، ومن ثم فإن العناصر التي يجب أن تتوفر فيها هي تلك التي تتطلبها في المحادثة: العفوية، والطبيعية، والبساطة، والمناسبة، والوضوح والرقّة، والتهذيب، وأما خاصية

الأسلوب والإيقاع فيها فترتبط بعدة عوامل: بالشخص الذى يكتبها، والموضوع الذى تعرض له، والشخص الذى توجه إليه، والعلاقة الاجتماعية، أو درجة الود، بين المرسل والمرسل إليه، وتبادل الدواعى التى تحملها الرسالة.

على أنه مهما يكن الأمر لابد أن تخلو من العامية والتكلف، وأن تجيء بعامة عفوية وبسيطة، دون أن تقع فى رخاوة الابتذال، وفى حالات أخرى أنيقة وجبيلة دون أن تنحط فى المشاعر، وقبل ذلك كله أن تكون صحيحة لغة ونحوا، لأنها لون من المحادثة الباقية، ولا شئ أفضل منها فى إظهار حقيقة مزاجنا الداخلى فى صورة دائمة. وكثيرا ما تسمح الرسالة بتحديد الملامح الطبيعية لشخص ما، وتحديد مستواه ثقافى وتعليما، وبداهة نعى الرسائل الإخوانية التى يكتبها المرء إلى صديق أو قريب، فى أسلوب تلقائى يجمع بين السهولة واليسر، والدقة والعمق، فى صراحة وإخلاص وصدق، لأن الكاتب يفترض فى المرسل إليه الثقة، وأنه مؤتمن على أسرار مرسلها، وخفقات قلبه، ومن ثم فهى تكتشف فى الأعم الأغلب عن جوانب خفية من حياة كاتبها لا نجدها فى الكتاب أو المقال الذى يكتب بقصد النشر، ومن هنا تأنى أهميتها.

من الضروري أن تفرق بين لونين من الرسائل: رسائل تجيء بعد فكر وتأمل وروية، وتصاغ بعناية وأناقة، لكى تجمع فيها بعد، وتطبع وتنشر، سواء ظهرت فى الصحف والمجلات أم لم تظهر، وهذه يمكن أن تكون مثالا عاليا للأدب الراقى، والذوق المصقول، ولدبنا منها ما كتبه مصطفى صادق الرافعى، متوجها به إلى مئى زيادة، فى كتبه: أوراق الورد، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وكلها تحمل فكرا عبقرىا وتصويرا فذا. وتمه لون آخر منها، تتوجه به إلى الأقارب والأصدقاء نقاسمهم البهجة أو الحزن، ونجعل القلب يخفق معهم فيما يصطخبون هم فيه، وهى ليست تقليدا عالما للطبيعة، ولكنها الطبيعة نفسها تتحدث فى هذه اللحظات التى تتفتح فيها الروح، وندع المشاعر العميقة تنفلت من الأغوار البعيدة والحنايا الكاتمة، ومن ثم ففيها أدب، وفيها عون قوى صادق للتاريخ.

من يستطيع أن يتصور حياة مئى زيادة الداخلية دون أن يقرأ رسائلها الخاصة التى وجهتها إلى أصدقائها العديدين؟.

وقد اشتهرت رسائل شيسرون قديما، وفي العصر الوسيط الرسائل المتبادلة بين الخوارزمي وبديع الزمان، وتعرف فرنسا الحديثة والمعاصرة ثروة من أدب الرسائل المثيرة، وهي ترتبط بالذوق الفرنسي، وإليها يلجأ المحللون النفسيون، وأبرزها رسائل مدام سفينييه إلى ابنتها، وفي أيامنا هذه الرسائل المتبادلة بين جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار، وقد نشرت رسائله إليها كاملة، وأهدت أصولها إلى المكتبة الوطنية في باريس، حتى تكون في متناول الباحثين والدراسين، أما رسائلها إليه فلما تنشر.

ويعرف الأدب العربي الحديث شيئا من هذه الرسائل على قلة، وأشهرها الرسائل المتبادلة بين مئى وجبران خليل جبران، أو بينها وبين عباس العقاد وآخرين، أو الرسائل المتبادلة بين الناقد أنور المعداوى والساعرة فدوى طوقان، والرسائل العربية، على قلتها، لا تعرض للعلاقات الحميمة أو العاطفية مع أشخاص من الجنس الآخر، ومثلها إن وجد يعتبر سرا لا يتاح للآخرين الاطلاع عليه، وتحول دون نشره عوائق كثيرة، ويعرف كاتب هذه السطور أنه كانت بين الشاعر إبراهيم ناجي وعدد من الممثلات المصريات رسائل عاطفية حارة، شعرية ونثرية، ولكن أيا منهن لم تقبل نشرها، أو إطلاع أحد عليها. ولا يقتصر الأمر على الرسائل العاطفية، وإنما قد يشمل الرسائل ذات الأسرار السياسية. وفي هذا يختلف المناخ العربي عن الغرب، حيث تنشر الرسائل عادة برمتها دون حذف أو تغيير، ولو تعلقت بالحياة الشخصية جدا للكاتب، مما يكشف عن درجة عالية من الشجاعة العقلية، وتقدير تلك الأعمال، واعتبارها وثائق تلقى كثيرا من الضوء على حياة الفرد الثقافية والأمة التي ينتمى إليها، وهم ينظرون إليها موضوعيا دون نظر إلى مواقف أصحاب هذه الرسائل وسلوكياتهم.

ومثل هذه الرسائل حين يكتبها أصحابها من خارج وطنهم، ويعرضون فيها للبلاد التي زاروها، أو هاجروا إليها ويعيشون فيها، تشمل وثائق بالغة الدقة، وتقدم معلومات محيطة وصحيحة، وملاحظات صادقة وموضوعية، في أغلب الحالات.

لكي نقف على أنواع الرسائل يمكن أن ننظر إليها خلال أكثر من زاوية، من ناحية الشكل والغاية، فهي يمكن أن تكون نثرا، وأن تحيى شعرا، وأن تكون مطبوعة

أو مختصرة جدا، مجرد تذكرة مكتوبة أو برقية، وأن تقوم على الاقتصاد في التعبير دون أن تجنى على الوضوح والدقة، فنحن في البرقية مثلا نستطيع أن نستغنى عن الكلمات التي ليست ضرورية بالقطع لفهم النص كاملا، كحروف العطف، وأدوات التعريف، وبالصفة عن الموصوف إذا لم يؤد ذلك إلى لبس. ومع تقدم تقنيات الكهرباء، وأجهزة التسجيل وسبوعها، واستخدام الأسرطة في الرسائل، فإن الصوت يقوم مقام الحرف والكتابة في التسجيل.

ويمكن أن ننظر إليها من خلال الغاية من إرسالها، وفي هذه الحالة سوف نلتقى برسائل عامة وأخرى خاصة، والأولى تحمل موضوعات ذات اهتمام مشترك، وتُكتب لتُنشر، وتتطلب عناية في التحرير والأسلوب والتعبير، وتتضمن موضوعات سياسية أو أخلاقية أو دينية أو اجتماعية أو فنية، أو علمية، أو أى جانب آخر من النشاط الإنساني. وهذه الرسائل أدبية، ونوع من النثر الفنى، كبقية الأنواع الأخرى، رواية أو ملحمة أو شعرا تعليميا، وإذن يجب أن تتوفر فيها بالضرورة شروط معنية، في محتواها طبقا لعناصر النوع الأدبي نفسه، تعليمى أو تهنئى أو روائى، وفي شكله طبقا لمواصفات نوع الرسالة.

الشكل التقليدى لمثل هذه الرسائل نلتقى به في الأدب العربى في رسائل مصطفى صادق الرافعى التي أشرنا إليها من قريب، وفي رسائل أحمد أمين «إلى ولدى»، وفي الأدب الأوروبى نلتقى بها في «آلام فرتر» لجوته، و«بييتا خمينيت» لخوان باليرا، وفيها أخذت طابعا روائيا، و«رسائل فارسية» لمونتسكيو، وفيها أخذت طابعا تعليميا، وغير ذلك كثير.

وهناك الرسائل الخاصة، وهى أكثر بساطة دون أدنى شك، وتتطلب في كتابتها جهدا فنيا أقل، ولكن ذلك لا يمنع أنها في بعض المناسبات تصبح ذات قيمة أدبية بالغة الأهمية، بما تحمله من روعة في الأسلوب ورقة في التعبير، ولأن الرسالة متنوعة الغايات، شأن المحادثة، فإنها يمكن أن تكون عائلية، أو تجارية، أو رسمية، وتحت كل ألوان لا تنتهى.

فالرسائل العائلية تقدم تنوعا ملحوظا، وثراء واضحا، وذات أهمية أكبر في نطاق الرسائل الخاصة، وأسلوبها يتسم بشدة الوضوح، والبساطة الظاهرة، وترقى

أحيانا فتصبح نوعاً أدبيا حقا، لما تحتوى عليه من مشاعر رقيقة، وأناقة ملحوظة، وتعبير قوى، فإذا كان صاحبها قد لعب في الحياة دورا - أى دور - تصبح وثيقة إنسانية ذات قيمة تاريخية. وهى متنوعة الألوان كالحياة نفسها، ففيها رسائل التهنية والعزاء والتقديم والدعوة والشكر والرجاء والإخبار والتعبير عن مشاعر أسرية أو عاطفية. ومثل هذه الرسائل حين تُجمع وتُصنف تاريخيا، تقدم صورة صادقة لتطور مزاج صاحبها وأسلوبه وحياته وانفعالاته، وتصبح أساسا فى كتابته حياته، على نحو ما فعلت سلمى الحفار الكزبرى فى جمع رسائل مئى زيادة ونشرها.

وهناك الرسائل التجارية الخاصة بالنشاط التجارى، والصفقات الخالصة، ولها نماذج عديدة، تبعا لطبيعتها، من بيع وشراء وقبض وتوصية وقرض، أو غيرها، أو رسائل تحمل أخبارا هامة للزبائن فى شكل عفوى، أو قضايا أخرى، وهى تتطلب أكثر من البقية وضوحا ودقة واختصارا، ويجب أن تكون لغتها صحيحة، ولكنها ليست أدبية بحال، لأن الزينة الفنية، والمُساعَر الذاتية، تصطدم بقوة مع طبيعتها. ومثلها الرسائل الرسمية التى تصدر عن الإدارات الحكومية والهيئات العامة، وتشير إلى قضايا فائدتها مشتركة، وتأخذ اسم منشورات، وتتضمن معلومات وطلبات وعروض ومذكرات وغيرها، وهى كسابقتها يجب أن تتصف بالدقة والوضوح، دون أن تكون لها أية قيمة أدبية.

وبعيدا عن التراسل بمعناه الحقيقى، والدقيق، فإن الرسالة شكلا يمكن أن تستخدم أسلوب عرض لغايات عديدة: رواية كاملة، أو أغلبها، مثل آلام فرتر، وقد تكون وهمة لغايات تربوية، أو لمزيد من الحوار الأيديولوجى، أو تستهدف النقد الاجتماعى كما فى رسائل فارسية لمونتسكيو.

ومع أى أدب له طابع المناجاة والخصوصية، سواء كان سيرة ذاتية، أم مذكرات أم يوميات أم رسائل، يفقد التاريخ المتداول شيئا من سمو رجاله وروعة أحواله، فالشخصيات التى تظهر لنا على المسرح كاملة نلتقى بها فى هذا اللون من الأدب أو التاريخ إن شئت، ضعيفة بدرجات متفاوتة، تبلغ حدّ العار فى سلوكها أحيانا، والأحداث التى نحكم عليها بأنها مجيدة، نجد صداها أقل مما كنا نتوقع، ومع ذلك فإن هذا الواقع نفسه يساعدنا على أن نفهم الرجال والعصور بطريقة أفضل وأدق،

لأن العظمة التاريخية لا تقل عندما نقرب منها مستدفيين بروح إنساني.
 وثمة نوع آخر أقرب ما يكون إلى الرسائل، ويلتقى معها في العفوية
 والارتجال، واتساع المحتوى، وأعنى به:

● المناظرات والحوار:

المناظرة أو الحوار أو الجدل أن يحاول كل من الطرفين تأييد رأيه بالبرهان،
 وإبطال رأى مخالفه، ودحض حجته، والأصل فيها أن تكون حديثاً غير مكتوب،
 ولكن بعضها قد يكون كتابة كالجدل مراسلة في القديم، أو تأليفاً لغايات ترويية، أو
 مقالات في الصحف والمجلات في عصرنا الحديث.

وقد عرف الأغريق الحوار قديماً قبل أن يأخذ التعليم شكلاً منهجياً، فكان من
 الشائع استخدامه في التريية لشرح مذهب ما، باللجوء إلى حوار مصطنع بين عدة
 شخصيات، يعرض أحدهم فكرته ويرد على اعتراضات الآخرين، وقد عرض
 أفلاطون نظرياته الفلسفية ونظريات أستاذه سقراط في حوار خالد أصبح نموذجاً
 لهذا النوع من الأدب، واشتهرت في الأدب اللاتيني حوارات شيشرون، وأخذ
 عصر النهضة بهذا الشكل في العرض، وإذا لم يكن للحوار قوة البحث، وتركيز
 المحاضرة، فإن له ميزة أن يعرض القضايا من مختلف وجوها، سلباً وإيجاباً.

وقد ظهرت المناظرات مبكراً في الأدب العربي، مع الدعوة الإسلامية نفسها،
 إذ كان الإسلام دعوة جديدة هناك من يناهضها، ويقف في طريقها، ويحاول أن
 يشجب ما تدعو إليه، وفي القرآن الكريم شيء من هذا الحوار، بعضه جرى بين
 الرسول عليه الصلاة والسلام وآخرين، وبعضه الآخر إنباء عما جرى بين أقوام
 سابقين وأنبيائهم، كالذي جرى بين إبراهيم وأبيه، وبين موسى وقومه، وبين مريم
 والخائضين في سيرتها.

وإذا كانت المناظرات التي جرت في عهد الرسول عليه السلام تدور حول
 الأصنام وعبادتها، والبعث وحقيقته، فإنها مع رحيله إلى الرفيق الأعلى أخذت
 الجانب السياسي من الدين، فكانت حول الخلافة ومن أحق بها: المهاجرون أم
 الأنصار، ودار حول ذلك حوار ساخن وعنيف، حفظت لنا كتب التاريخ أطرافاً

منه. ولا نكاد نبليغ خلافة على حتى يتوزع الرأي وتعنف الخصومة، ويستند اللدد، وتتعدد الفرق، فيكثر الحوار ويعمق، ويمس جوانب كثيرة من الدين كان المسلمون الأولون يعفون عنها من قبل، حتى شغل به الناس عن الجاد من أمور الحياة، فقام من يضيق به وينهى عنه.

وتتأصل المناظرة وتعمق، وتمضى مع الزمن شديدة قوية، تغذيها الخلافات التي تتسع، فإذا بلغنا العصر العباسي أصابها ما أصاب بقية جوانب الحياة من تحضر وتطور، وحرية رأى واتساع أفق، وثقافات أجنبية متنوعة. ولا شك أن العرب عرفوا حينئذ، إن لم يكونوا قد عرفوا قبل ذلك، أن الأدب الفارسي القديم يعرف الحوار في صورته البدائية، وبقي لنا نص منه عنوانه «الشجرة الأسورية»، وهي النخلة، وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيها أفضل، وأن آراء أفلاطون وأرسطو فيما يخص الجدل الخطابي أخذت طريقها إلى الحياة الثقافية فأفاد منها الأدباء واهتدوا بها.

وفي هذه الفترة من الزمن تجاوزت المناظرة عالم الواقع والعقيدة والفكر إلى دنيا الأدب، إبداعاً وخيالاً وتصويراً، فأجراها الجاحظ بين الكلب والديك، وبين البعير والفيل، وبين الربيع والخريف، وأجرى ابن الوردي مناظرة بين السيف والقلم، وحفل الشعر الأندلسي في عصوره المتأخرة بالكثير من المناظرات بين الألوان المختلفة من الزهور. وقد يتجاوزون بها الحيوان إلى إنسان مُتوهم، مثل مناظرات تودد الجارية، وما حصل بينها وبين العلماء والشعراء والأطباء والقراء والمنجمين، فهي تسأل وتجيّب، وتخرج منتصرة في نهاية الحوار.

وبعض المناظرات كان لغايات تربوية خالصة، تهدف إلى صقل الذكاء وشحذ الذاكرة، بأن يقول الإنسان في مدح الشيء، ثم يعود فيقول في ذمه. وكان الصراع بين العقائد والأفكار المتنافسة يمضي حواراً وجدلاً وقولاً، ونادراً ما يتجاوز ذلك إلى العنف، ولا يكاد يبلغه إلا حين تشاء السياسة، وربما كان أعنف حوار وأشدّه، وأعمقه وأبلغه، وأعظمه تأثيراً في الحياة الأدبية والفكرية، ما جرى في هذا العصر حول أمرين هما: إعجاز القرآن والقول بخلقه، وقامت وراء هذا حركة تأليف نشطة، تدعم مذهباً أو تشجب آخر وترد عليه.

على أن المناظرات لم تكن وفقا على أمور العقيدة أو الدين، وإنما تجاوزتها إلى فروع أخرى من العلم فكانت هناك مناظرات في النحو، كالذى دار بين المبرّد وثعلب، وربما كانت المناظرة التى جرت بين سيبويه شيخ البصريين والكسائى رأس الكوفيين حول ما عرف بالمسألة الزنبورية، أشهر مناظرة عرفها القرن الثانى الهجرى، وجرت بحضرة زعماء البرامكة : يحيى بن خالد ولديه جعفر والفضل، وسميت الزنبورية لأن الكسائى سأل سيبويه كيف تقول : « كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هى أو فإذا هو إياها ؟ ». وأورد الأنبارى نصها كاملا فى كتابه « الإنصاف فى مسائل الخلاف ».

وكانت هناك مناظرات فى الفلسفة، فقد كان محمد بن زكريا ينكر النبوة، ويقول بالحجة التى قال بها البراهمة، من أن العقل يكفى وحده لمعرفة الخير والشر، فنأظره أبو حاتم الرازى وردّ عليه، وفند آراءه وحججه. وجرت فى المنطق أيضا، كالذى كان بين أبى سعيد السيرافى النحوى ومتى بن يونس الفيلسوف، وأتى عليها أبو حيان التوحيدى كاملة فى كتابه « المقابسات »، وشغلت منه تمانى عشرة صفحة. وكانت تدور حول قضايا فقهية كحضانة الابن، وبعض مسائل الميراث، وبين المسلمين وأصحاب الديانات الأخرى، مسيحيين ويهودا ومجوسا وصابئة، وحول الخير والشر، والقضاء والقدر، أو سياسية كقضية الخلافة والشعوبية.

وطبيعى أن تكون فى الأدب أيضا، وأشهرها الذى جرى بين الحاتمى والمتنبى، أو بين بديع الزمان الهمداني وأبى بكر الخوارزمى، وجرت فى نيسابور، حيث عُقد لهما مجلس تناظرا فيه حول جملة مسائل، كل يدلى بحجته، ويظهر براعته، وانتهت المناظرة بانتصار البديع.

وهناك مناظرات لا تهدف إلى الدفاع عن فكرة أو تبني قضية أدبية بقدر ما تهدف إلى إظهار البراعة فى القول، كالمناظرة بين الزجاج والذهب وتولى شدّاد الحارثى الإشادة بالذهب، وأبو إسحاق النظام ذمّ الذهب، وسهل بن هارون يفضل الزجاج على الذهب.

وقد تجرّى المناظرة شعرا، ويمكن أن نعد النقائض ضربا منها، وكالذى حدث بين العباسيين والعلويين فى ادعاء وراثة الخلافة، فنأدى العباسيون بأنهم بها أحق،

لأن العباسيين أولى من علي، لأن العم يحجب ابن العم في الميراث، وأبناء البنات ليسوا عصبية، ويحمل مروان بن أبي حفصة هذا الرأي سعرا:

يا ابنَ الذي ورثَ النبيَّ محمداً دون الأقاربِ من ذوى الأرحامِ
الوحيُّ بينَ بنى البناتِ وبينكم قطعَ الخصامَ فلات حينَ خصامِ
ما للنساءِ مع الرجالِ فريضةٌ نزلتْ بذلكِ سورةُ الأنعامِ
أنِّي يكونُ وليسَ ذاكِ بكائنٍ لبنى البناتِ وراثَةُ الأعمامِ

بعض المناظرات دُوِّنت ووصلتنا، وكثير منها ضاع، وأقلُّها جاء متناثرا في كتب الأدب، وكان لها آداب وتقاليد مرعية منها: الاحترام المتبادل، والعفة في القول، والبعد عن التجريح الشخصي، فلا تجرى بينها على ما يقول المسعودي في «مروج الذهب»: «ساية ولا خروج عما يوجه العلم، وقضية العقل، وموجب الشرع، وإحكام النظر والسير»، وأوما ابن أبي دؤاد إلى شيء منها، قائلا لإبراهيم بن المهدي: «إذا نازعت في مجلس الحكم امرا فلا أعلمن أنك رفعت عليه صوتا، ولا أشرت بيد، وليكن قصدك أمما، وريحك ساكنة، وكلامك معتدلا».

وقد ترك الحوار أثره في الأدب الفارسي من خلال المقامات، وحين كتب القاضي حميد الدين البلخي مقاماته الفارسية توسع في الحوار الوارد في المقامة العربية، وجاءت الفارسية تقليدا لها، فهو في العربية يجيء خلال مقامة، وتابعا لغيره فيها، على حين يشغل في الفارسية مقامات بأكملها، فهناك مقامة للمناظرة بين فضائل الشيب والشباب، أو في عقائد السنة والملاحدة، أو في علم النجوم والطب، أو بين جمال الفتيان وغدر النساء. وهذه النزعة الفارسية القديمة تركت أثرها في الأدب الفارسي الحديث، فكتب الشاعر أسعدى، أبو نصر أحمد بن منصور (١٠٣٠ - ١٠٤١) خمس مناظرات: بين العربي والفارسي، وبين المجوسي والمسلم، وبين السماء والأرض، وبين القوس والرمح، وبين الليل والنهار، وطابعها ديني أو أدبي، أو قومي.

وتشأن المناظرات في الأدب وغيره عظيم، فهي تكشف عن الحقائق وتبين ما في الكلام من دَخلٍ، فترى الحجة قوية في ظاهرها حتى يدحضها المجادل بفكر دقيق ونظر ثاقب، فلا تجدى الفكرة الغامضة، ولا العبارة المبهمة، وإنما ينبغي أن تُحدّد

الفكرة، وأن تصاغ لها العبارة التي لا تزيد عليها ولا تنقص، ويصبح الفكر لا الوهم مناط الحوار، وهو أمرًا لا يستطيعه إلا من أوتي حظًا من العقل الناقد والبيان القدير. وقد يكون الحوار مشافهة وقد يتم كتابة، والأول أدل على أحسن البديهة، والقدرة على البيان.

● الرواية:

وانبثقت بدءًا من الملحمة، وكانت هذه قد أدت دورها، وأوشكت شمسها على الغيب، ولعلّها في خطاها الأولى لم تكن تعدو تنثير الملحمة والأصل في هذه أن تكتب شعراء، ومن ثم استهدفت أشكالها الأولى دفع خيال القارئ في عالم الأحداث الغريبة والمفاجئة، ومداهمته بالمغامرات المدهشة، وتجسيم المستحيل، وتغذية الخيال، ومع التطور والتقدم أخذت تقترب من عالم الواقع، إلى أن جعلت منه مرآة على طريق ممتد، ترسم بالدقة ما هو موجود، مع نقصه وتفاهته أيضًا، وجاء ازدهارها على أطلال القصائد الملحمية، وتطوّر المسرح، فهي من ملامح هذا العصر، وبخاصة القرون الثلاثة الأخيرة منه، حيث احتلت المكان الأول أهمية ونموا وتطور واتساعا، فأخذت تهتم بالنفس والصراعات الاجتماعية والسياسية، وتجرب دون توقف تقنيات جديدة، حكّيًا وأسلوبًا، وأصبحت منذ مطلع القرن التاسع عشر بخاصة شكلا من التعبير الأدبي، أكثر أهمية وأشدّ تعقيدا بين مختلف أشكال الأدب وأنواعه في العصر الحديث، وتحوّلت من مجرد حكاية للوعظ أو التهذيب دون طموحات أبعد، إلى درس الروح الإنساني، والعلاقات الاجتماعية، والفكر الفلسفي، والاستطلاع، وأن تصبح شاهدا على حوار وجوانب أخرى كثيرة وباختصار أصبحت أثرا فنيا أكثر عمقا واتساعا وواقعية عن ذي قبل، ومع أنها لم تنجح تمامًا وإلى الأبد في القضاء على الجانب الخيالي، إلا أنها استطاعت أن تضيق دائرة الخيال كثيرا، وأن تقترب على نحو أقوى من الواقع والحقيقة.

وكان الروائي من قبل مؤلفًا غير ذي أهمية في جمهوريّة الأدب، فأصبح كاتبًا مرموقًا للغاية، يتمتع بجمهور كبير، ويمارس تأثير قويًا على القراء، وبدأ يزعم لنفسه أنه قادر على التحليل الدقيق والعميق للأحاسيس والعواطف والأخلاق والعادات، ولم يعد بطل الرواية خيالًا صيغ من دخان، وإنما كائنات بحية لها شعور

وأحاسيس، ولم تعد مجرد نسيج معقد من الأحداث يجيء هوى أو صدفة، وإنما مجموعة من الأحداث المتتابعة المنطقية، ينشأ بعضها عن بعض. ولم يقف الروائي عند الأحداث وحدها، وإنما صوّر المواقع التي كانت مسرحا لها، وأبرز الانسجام العجيب بين الطبيعة والإنسان، والتأثير الخفى للبيئة التي يعيش فيها، والعادات التي كانت سائدة، والأخلاق التي توجه حركة الحياة، فنحن نرى - مثلا - فيما كتبه بلزك المجتمع الفرنسى كله بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٥٠ م، يتحرك أمامنا ويسير: الطبقات الشعبية، والبرجوازية، والعمال، والتجار، والباعة المتجولين، والممثلين، والقضاة، وأصحاب رؤوس الأموال، وكانوا أغنى الطبقات جميعا، والانتهازيين، والمثقفين المنافقين، وأنصف حين أعطاها عنوانا بليغا: «الكوميديا الإنسانية».

وشئ شبيه بهذه صنع نجيب محفوظ، فنرى فى قصصه صورة مصر من نورة ١٩١٩ حتى أيامنا هذه، بكل طبقاتها واتجاهاتها، وأمجادها ومبازيها، ونضال أبنائها، وساعات ضعفها، وطغيان حكامها، ونفاق رجال الدين فيها، إلى آخر ما تمور به أعماقها من خير وشر.

والرواية بهذا المعنى صورة من التاريخ، تسجل الأخلاق والعادات، وإذا تجاوزنا عن بطولات شخصوها، وعن الصيغة الشعرية فى تعبيرها، وأخذنا الجانب الواقعى فى الاعتبار، وأنه تصوير الحياة بأمانة، أدركنا أنها غدت نوعا من التأليف الأدبى الرزين، ذى القيمة العظيمة. فى حين كانت الرواية البدائية خيالية، مليئة بالمغامرات والحب، مما يتلاءم مع طفولة الشعوب فحسب، وهو لون ظل سائدا حتى القرن السابع عشر، ووجد فيه إقبالا وشهرة، ولكنها مع القرن الثامن عشر بدأت تأخذ شكلا جديدا، ظلت ترتديه طوال القرن التالى له. ومع ذلك فمن بين الأعداد الهائلة التى لا حصر لها من الروايات التى نُشرت فى أوروبا منذ مطلع القرن الثامن عشر، أو فى العالم العربى قريبا من أول القرن العشرين حتى منتصفه، لم يقاوم الفناء، ويفرض نفسه على ذاكرة التاريخ غير عدد محدود للغاية، مما يظهر بوضوح صعوبة هذا النوع الأدبى. مثلا كان ينشر فى فرنسا فى عصر نابليون، ١٧٦٩ - ١٨٢١ م، ما يقرب من أربعة آلاف رواية سنويا، ولكن الناس لم يعودوا يذكرون من هذا الكم الهائل إلا عددا محدودا فحسب بلغ مرتبة الخلود، وعلى رأسه

رواية «أدولف» لمؤلفها، كوتستان، وروايات شاتوبريان القصيرة: أتالا، وزينيه، وآخر بنى سراج. وفي العربية لم يبق في ذاكرة الزمن غير ما كتب مصطفى لطفى المنفلوطى، إذا صح أن نعتبر بعض إبداعه وتعريبه مما يدخل في جنس الرواية؛ وما كتب جورجى زيدان، ربما لأنه كان، وخلف، صاحب مطبعة وصحف ودار نشر.

● مكان نشأة الرواية:

اليحث عن المكان الذى نشأت فيه الرواية، ثم شرقت وغربت، يقتضى أن نبحث عن جذورها في المزاج الإنسانى ذاته، ذلك أن المرء خلق بطريقة يجب معها أن يخرج من نفسه، وأن يهجرها لى يرتبط بأشياء أخرى، خاصة في اللحظات التى يدوسه فيها واقع الحياة، ولديه إمكاناته، والخيال أعظمها، واكثرها إلحاحا، وأطوعها استجابة، فيلجأ إليه، ليفتح له آفاق اللانهاية، حتى يسعد بالسباحة فيها، ونهبا إلى التصور، وما هو رائع، يمضى يلتقط الجمال في حقول الخيال، وعطوّر مجهولة، وخفية، تبعث فيه النشوة، والشرق بطبيعته موطن الأحلام، وهكذا يمكن القول إن أولى الروايات ولدت في الشرق، ولم تكن خيالا خالصا، ولا منتزعة من الأساطير، وشهرزاد الغلبانة، في ألف ليلة وليلة، كان عليها أن تسلى سلطانا طاغية، وسيف الموت مصلت على رأسها، وترتبط الحكايات الطويلة بخيط رفيع، ولكنه متواصل، وخلال ذلك تداعب فكر الطاغية وتهدهده، تنسيه أولا، ثم تدفع بالراحة في شرايينه، تغزوه ببطء، فتستسلم روحه لنوم لذيذ.

أما الغرب فعلى النقيض. الإنسان أكثر جدية واهتماما بقدره، ويعتقد أنه صانع، ويشغله الوهم على نحو أقل، ويتطلب في الخيال أن تكون له صلة بالواقع، ومن ثم جاءت الرواية عنده دائما إما لوحة مثالية للمجتمع كما يتمناه أو صورة دقيقة له كما يراه، وما يعتمل وراءه من عوامل اجتماعية واقتصادية، أو إن شئت القول أن تجيء الرواية فناً مستقلا، أو واقعية خالصة، ملتزمة أو بريئة من الالتزام. لقد استغنى الإغريق بما اخترعوا من ديانات، وصنعوا من آلهة، وصاغوا من أبطال، عن خيال يرسمون به الواقع، وكان الرومان شعبا يعمل ولا يحلم، وبتأثير إغريقى حاول أن يصنع لنفسه تاريخا أسطوريا، أما الشرق فكان مهد الحكاية والرواية، والخيال البعيد.

تعود أصول الرواية، وكانت قصيرة في البدء، إلى مصر، ولدينا منها رواية سنوحى الشهيرة عالميا، وتضرب جذورها إلى ألفى عام قبل الميلاد، وهناك روايات أخرى التقطها المؤرخون القدماء من الإغريق، وعلى رأسهم هيرودوت، ولا بد أن بناءها كان بسيطا ودقيقا في تفاصيله، ومن مصر هاجرت إلى اليونان في ظروف نجهل تفاصيلها، ومن الممكن تبريرها، فمن خصائص الرواية الإغريقية قديما، مع التجاوز الشديد في استخدام المصطلح، أن طابعها غير إغريقي، وملتقى دائما بعناصر مشرقية في محتواها، ودماء شرقية في كتابها، وأغلب كتاب الإغريق فيما قبل الميلاد جاءوا من مناطق جغرافية بعيدة عن اليونان الكلاسية، كما أن الكتاب البارزين في العصر الهليني جاءوا في مجلتهم من المشرق.

ويلفت النظر في تتابع الأنواع الأدبية في اليونان أن الرواية تجيء آخر القائمة، وهى قليلة جدا، ولم يكن الحال في روما بأفضل منه عند الإغريق، وقيمة هذا القليل فيما يعكس من هجاء اجتماعي، كما هو الحال في رواية Satiricon، للكاتب اللاتيني بترن، من القرن الأول الميلادي، ولكن من الحق أيضا أن الرواية لم تكن شائعة في المشرق رغم أنه مهدها، ويمكن أن نرد ذلك إلى:

أن حاجة القدماء إلى الأمور العجيبة، والمغامرات الخارقة، وهى الأساس الذى قامت عليه الرواية البدائية قديما، وجدت لها منفذا في الملحمة.

وأن الملاحظة الواقعية عند القدماء، ومن سار على هديهم من بعدهم، ناقصة. فهم يجابهون الواقع من وجهة نظر خاصة، ويبحثون عن المرء من ناحية إحساساته العامة، وأما من حيث هو فرد، والحادث من حيث هو، والتفاصيل المادية من حيث هى، فلم يكن لها في نظرهم أى اعتبار.

أما النظرة الواقعية تماما، والطبيعية التى تلتها وارتبطت بها، وعنهما نشأت الرواية الحديثة، فهى متأخرة جدا، وعهد الناس بها عهدهم بمبادئ التاريخ العلمى، والاجتماعى والتجريبى الذى نشأ خلال القرن التاسع عشر.

فإذا تجاوزنا العصور القديمة إلى العصر الوسيط نجد الرواية قد تأصلت بعمق في أجواء القصور والبلاط، وأفسحت اهتماما أوسع للموضوعات العاطفية، وعرف

العصر مؤلفات روائية جاءت شعرا في مجملها، واستلهمت أحيانا أحداثا وشخصيات من التاريخ القديم، ومن الأساطير، ومغامرات الفرسان ومثلهم، وأوضح مثل لها رواية «أماديس دى جولا»، وإلى جانب ما تحمل من عناصر بطولية وفروسية كانت مرآة صادقة لمثاليات العصر ذاته، ويلتقى فيها مزيج عجيب من الملاحم والأساطير وحكايات السحر والشعوذة.

وعرف العصر الوسيط ألوانا من الأدب الروائي والقصصى بالمفهوم الواسع للكلمة، مثل الحكايات الوعظية، والأمثال، والخرافات، ومن بينها جميعا كانت الرواية القصيرة أكثرها رواجاً، وأكملها بناء، وتستحق اهتماماً أكبر، وبلغت أوجها في الأدب الإيطالي في القرن الرابع عشر الميلادي مع «الصباحات العشرة» لبوكاشيو، وتحمل بصمات مشرقية واضحة، ومن ألف ليلة وليلة بخاصة، وغزت الأدب الفرنسي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وملتقى بتأثيرها واضحا في أعمال مرجريت ملكة نبرة، ١٤٩٢ - ١٥٤٩ م، أخت فرانسو الأول ملك فرنسا، وأعظم نساء عصرها ثقافة وصقلا، وتمثيلا لعصرها، متوهجة العقل والقلب، مرحة وجادة، مقبلة على الحياة، وفي الوقت نفسه ذات مشاعر زاهدة، وانعكس ذلك واضحا في أعمالها الأدبية، ويهمننا من بينها مجموعة حكايات أبدعتها ممتحدة بوكاشيو، وحملت اسم *Heptameron des Nouvelles*، وصدرت عام ١٥٥٨.

ومضت الرواية تتطور وتتأصل خلال عصر النهضة، وبدأ الخيال يمتزج بالواقع، وأخذ المؤلفون يهتمون بالقضايا الاجتماعية والتربوية والفلسفية وغيرها، ولا نكاد نبليغ القرن السابع عشر حتى نلتقى برواية الصعلكة، ونشأت مع رواية «لثريو دى تورمس» في القرن السادس عشر الميلادي، لكاتب مجهول، وحقت شكلها الكامل في رواية «قزمان الفرجي» لماثيو أليمان، وكانت في نشأتها الإسبانية وتطورها متأثرة بالمقامة العربية، وتحمل ملامح من سماتها واضحة في القصّ والبناء والأسلوب، ومارست من خلال الترجمة تأثيرا بالغا على بقية الآداب الأوروبية، ودفعت بالفن الروائي نحو وصف المجتمع واقعا وعادات، ولو أن تاريخ الرواية تجاوز دون شك هذا اللون من الواقعية، لأن الصعلوك بأصله وطبيعته ومواقفه يجيء في الطرف المقابل للبطولة، وقد أتى على الأساطير المتصلة بها، والملاحم التي تدور حولها،

وأعلن مولد عصر جديد، وعقلية جديدة، وقرّد على الفن ممثلاً في الملحمة أو المأساة، ومن خلال تمرده العنيف على المجتمع، وصراعه المنهك مع الحياة حوله، يؤكد ذاته، ويؤمن بمشروعية مناهضته العالم، وتبلغ ثقته بنفسه حدا يرى معه أن حياته مهما كانت تعيسة وبائسة، وعلى النقيض من الناذج الأرقى والأسعد في أيامه، جديرة بأن تُروى وتحكى، وأن تدخل التاريخ.

وقد ظلت الرواية حتى القرن الثامن عشر تمثل نوعاً أدبياً محترماً في كل جوانبه، رغم أن جمهور تلك الأيام اعترف بروعة الحكى فنّاً، ومع ذلك ظل يعتبر الرواية عملاً تافهاً، تمارسها المواهب الدنيا فحسب، ويقدرها قراء حظهم من الثقافة الأدبية جد متواضع، وكانت الرواية طوال العصر الوسيط، وعصر النهضة والباروك، تتجه أساساً إلى جمهرة النساء، تقدم لهن وسائل التسلية، وسبل الهروب. وقد لاحظ أويه (١٦٣٠ - ١٧٢١) وهو ناقد ورجل دين فرنسى، في رسالة صغيرة كتبها عن الرواية: «أن النساء على أيامه فتنّ بالرواية، ويحترقن قراءات أخرى ذات قيمة حقيقية، ولكي يسعدنّ الرجال وقعوا في الخطأ نفسه». ويختم قوله: «وبهذه الطريقة فإن جمال رواياتنا يقوم على الجهل، وبالتالي على احتقار الفنون الجميلة»، وأدان قراءتها، وحظرها على المؤمنين. وفضلاً عن مكانتها المتدنية في المجال الأدبي الخالص اعتُبرت عنصراً خطراً، متيراً عاطفياً، ومفسداً للعادات، فهاجمها الأخلاقيون، وأدانها السلطات العامة بقوة.

وعندما بدأت قيم الكلاسيكية تفقد أهميتها في القرن الثامن عشر، وانبثق جمهور جديد، برجوازي الطابع، ذو ذوق فني مختلف عن ذي قبل، وتطلّبات فكرية جديدة، بدأت الرواية، هذا النوع الأدبي ذو الأصول الغامضة، والذي يحتقره منظر والشعر، تعاني تحوّلاً عميقاً للغاية، فقد تعب الجمهور من طابعها الخرافي، وتطلّب منها في عصره أن تكون أكثر احتيالا وواقعية، فاتجهت إلى تحليل العواطف الإنسانية بعمق، حين تغالى فتستهر أو تتجرد من الحياء، وحين تشف وتسمو فتبلغ قمة الطهر والصفاء، وإلى نقد سياسى واجتماعى، وأصبحت في الوقت نفسه مركبا ذلولا ومناسبا للمشاعر الحزينة، والإحباطات والآلام.

وكان ذلك عصر ما قبل الرومانسية.

وعندما ظهرت الرومانسية في الآداب الأوروبية حققت الرواية ذاتها، وحريتها، وأصبح الحديث عن تقاليد روائية ممكنًا، وبين نهاية القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر اتسع جمهور الرواية على نحو كبير، ولإرضاء حاجته إلى القراءة ازداد كُتَّاب الرواية عددًا، واتسعت انتشارًا، وكان تأثير هذه الساحة العريضة من الجمهور، وأغلبيته لا تتمتع بالثقافة الأدبية الضرورية، سلبياً على نوعية الرواية، في ذلك الإنتاج الوفير، فظهر ما يسمى الرواية السوداء، أو رواية الرعب.

مع الرومانسية تأكدت الرواية بقوة شكلاً أدبياً كبيراً، قادراً على التعبير عن الجوانب العديدة والمتنوعة في حياة الإنسان وحركة العالم، نفسية أو تاريخية أو شاعرية أو رمزية، أو تحليلية تنقد الواقع الاجتماعي المعاصر، وبدأت ترتدى أشكال أنواع أدبية أخرى، كالمقالة، والمذكرات، والرحلات وغيرها، وحوث الكثير من الذكريات الأدبية، وأظهرت كفاءة واضحة لتمثيل الحياة اليومية، أو لخلق جو شاعري، أو لتحليل أيديولوجي.

وإذا كان القرن السابع عشر يمثل العصر الذهبي للمأساة الحديثة، فإن القرن التاسع عشر يمثل العصر الأشد ازدهاراً في تاريخ الرواية، وعرف النصف الثاني منه إبداعات الأساتذة العظام، وجاءت في شكل فني ناضج، وتمتعت بقارئ عريض، وهيبة نامية، وسيطرت على المسرح الأدبي.

لم يتوقف تطور الرواية منذ عصر روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨ م) فصور الروائيون كل مشاهد الطبيعة تصويراً دقيقاً، يستوى في ذلك أهم المشاهد وأبسطها، أعظمها وأدناها، فهم يصورون أحقر الحوانيت، وأوضع الحانات، وأحط المقامر، وأفخم القصور، وأرقى الصالونات، وكل الطبقات الاجتماعية من أرفعها إلى أوضعها دون استثناء، وشتى جوانب الأخلاق، من الفلاح البدائي في ملبسه الخشن، والعامل البسيط في رداءه المتواضع، إلى الثرى المترف يرتدى أغلى الثياب وأرقاها.

ومع الواقعيين والطبيين بعامة مال الروائيون إلى دقة البحث، ودراسة الأمزجة والأجواء اجتماعياً، وبدل الشخصيات الشائخة والمسيطر، والتميزة في الخير أو الشر، وفي البهجة أو الألم، وهو ما كان طابع الرواية الرومانسية، ظهرت

الشخصيات الواقعية، والأحداث النافهة والمبتذلة، الملتقطة من واقع الحياة اليومية. يرد النقد إقبال القراء في تلك الأيام وما بعدها على الروايات إقبالا شديدا، في عصر تلاشت فيه الفروق، أو كادت، بين الأنواع الأدبية، إلى إطارها السهل المرن الذي يوائم كل الموضوعات، ومختلف ألوان التأليف، وشتى الأساليب، فمادتها تشمل الفرد والمجتمع والطبيعة، مروراً بكل الأحاسيس، من أبسطها إلى أعمقها، ومن أشدها سخرية إلى أعظمها نبلا، حتى أن كاتباً لامعا مثل دى موباسان انتهى بعد أن استعرض ألوانا منها إلى أن من الصعب التفرقة بين ما هو رواية وما ليس كذلك. وهى تقوم بما كانت تقوم به الملحمة والمدونة والرسالة الخلقية، والتصوف، وحتى الشعر في جانب منه.

ونحن فيها نخرج من أنفسنا، ونعيش في غيرنا، ونهرب من قيودنا، ونقرأ تاريخ شخصيات صنعها الخيال لكي نعرف أنفسنا على نحو أفضل، ونتعلم كيف نعيش، ولنكون كما نحن، وليس أجمل من أن ترتد إلى الماضي، وتبين كيف أمضيت طفولتك في زمن ضاع إلى الأبد، أو أن تمد خيالك إلى الغد، وترسم بطريقة مناسبة ما تأمل أن يكون عليه مستقبلك.

إنها تتسع لكل الأساليب، فليس ثمة أسلوب يمكن أن نسميه أسلوب الرواية، فهي تتسع لأسلوب الملحمة، والغنائى، والخطابى، والتاريخى، وأى منها ممكن هنا، تبعا للموضوع والمؤلف، وفيها النثر المنمق الذى تكتب به الرسائل، واللغة العادية البسيطة التى تستخدم في الحديث، والألفاظ القارصة التى تستعمل في الهجاء، وفيها أيضا الصور الجريئة، والألوان الصارخة، والفقرات الواسعة، والجمل الطويلة، وما هو من خصائص الشعر، فهي تحاول كثيرا أن تكون الشعر لا قافية له، ولا وزن فيه، وقال عنها الناقد الفرنسى بوالو إنها «الشعر منشورا».

أما الرواية المعاصرة، شرقا وغربا، فهي باختصار أثرى من رواية القرن التاسع عشر في شتى جوانبها، فقد أصبحت أكثر أترانا وواقعية، وأقل تحديدا وانعزالا، رغم أنها لم تتخلص تماما من الجانب الخيالى، واستطاعت أن توسع دائرتها لتشمل كل الأحاسيس الإنسانية، من بخل وطمع ونفاق، وبذل ونبل وسمو أخلاق، ولو أن الحب في كل صوره واتجاهاته ومراتبه ظل الموضوع المحبب إلى

المؤلفين والجمهور. وليس ذلك رأيا منى ولا تقييما، وإنما تقرير للواقع المشاهد، فقد أتت الرواية المعاصرة على كل الأسوار التي كانت تحد من نشاط الرواية الكلاسيكية، وحتى الرومانسية، والمجال الذى تتحرك فيه الآن واسع عريض، وممتد بلا حدود.

لقد رفعت إلى مقام البطولة شخصا من أية طبقة اجتماعية، وكل واحد مع بيئته، ونظراته إلى الحياة، وطريقته الخاصة في التعبير عن نفسه، وتعمقت في فهم العوالم الخفية للطفولة والمراهقة، ويرد على خاطرى في هذا المقام الرواية الفرنسية الرائعة التى صدرت في باريس للمرة الأولى عام ١٩٦٤، للكاتبة الفرنسية مونيكا قبيقي، بعنوان L'OPOPOAX، وفيها تلقى نظرة على الطفولة بقدر الإمكان، دون إسراف في الشرح أو التعليق، وكذلك نلتقى بعالم المراهقة وجها لوجه في رواية جيمس جويس «الفنان المراهق»، ومع الزمن جاء من تجاوز هذه الأخيرة نسبيا، تقنية وعمقا.

وفي عام ١٩٥١ ظهرت في بوسطن من الولايات المتحدة الأمريكية رواية للكاتب الأمريكى سلينجير، ١٩١٩ - م، بعنوان The Catcher in the Rye. ونالت شهرة واسعة هناك، وظهر منها حتى عام ١٩٦٦ خمسة وعشرون طبعة، ولما بتوقف إعادة طبعها، وهى تقدم لنا في نصارة وعفوية قلق طالب شاب وتردده، وتبرز كاتبها في نقل المناخ واللغة بخاصة، وهذه مزيج من العامية وتقليد للهجة الخاصة الشائعة بين تلاميذ المدارس الثانوية في الولايات المتحدة.

تهتم الرواية الحديثة بكل أنواع المشكلات، أخلاقية أو اجتماعية، كما هو الحال عند الكاتب الإيطالى بردوليني، أو المصرى نجيب محفوظ، وباكتشاف عوالم داخلية جديدة على نحو ما نجد عند كافكا وبروست، وقد تنخل الشاعر بطريقة رائعة لتلتقط الألوان والظلال، كما في روايات فرجينيا وولف وهنرى جيمس، أو بأن تصبح وعاء لمحتوى ثقافى رفيع كما نجدها عند هيكسلى، أو بأن تبرز ما هو عبثى كقوة بدائية وحيدة، كما هو الحال عند لورنس، أو ترى في الحب الإنسانى شيئا روحيا يحملنا نحو الله، كما هو عند شارل مورجان الفرنسى، ومصطفى صادق الرافعى العربى، أو مجرد دفع شهوانى وحيوانى، كما هو عند هنرى ميللر

الأمريكي، وإحسان عبد القدوس العربي، مع تفاوت في التعبير، مزيدا من التصريح عند الأول، ومن الإيجاء عند الثاني، استجابة لضواغط البيئة التي يتحرك فيها كل واحد منها، أو بأن تنوع النظرة الشخصية كما هو عند فولكنر، بل وحتى بأن تكثف من شحنتها الشاعرية، كما في روايات الفرنسي جيرودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤م)، وأخيرا فهي تستخدم تقنية أشد تعقيدا وثقلا.

مع الرمزية اقتربت الرواية من عالم الشعر، وأدى هذا التقارب إلى الهروب من الواقع اليومي والحسّي أو الاجتماعي في مادتها، واحتقار العقدة في بنائها الفني، إذ كان الرمزيون يرون أن وصف الواقع التافه، وعرض الأجواء، ودراستها تفضيلا وبعناية، وعرض أحداث الحياة الإنسانية الصغيرة، عمل ضائع ليست له أية أهمية فنية، وأن جوانب الواقع الخفية والمهمة، والجاحمة، وتجد أدواتها النموذجية في الشعر والموسيقا، لا يمكن أن يعبر عنها، طبقا للجمالية الرمزيين، بواسطة البناء الروائي الوصفي السائد بين الكتاب، وحين يعتبر بول فاليري الرواية نوعا أدبيا مرتبطا بطبائع الحياة الأولى غير الواضحة، ومن ثم فهي فقيرة في المطالب الفنية، فإنما يعبر بدقة عن موقف الجمالية الرمزية من الأدب الروائي.

مع قريب من نهاية القرن التاسع عشر عرفت الرواية مفهوما جديدا، يشغل نفسه بنمو الذات وتطورها، وتعقد النفس وتقلبها، ويحاول خلق لغة جديدة قادرة على التناقضات، ولا منطقية عالم الإنسان الداخلي، وهكذا دعا الفيلسوف الفرنسي برجسون الروائيين إلى خلق رواية جديدة، تحلل المكنون المتعرج والخفي والعشّي في الأحاسيس وأدت دعوته هذه إلى موجة نقدية ترى من الضروري أن يترك الروائي ما ورثه عن الواقعية والطبيعية، ويهتد إلى الطريق الذي عليه أن يسلكه: أن يكتشف المنجم الداخلي للروح الإنساني، وأشاع وليم جيمس مفهوما جديدا عن الإحساس، وأظهر وجود الذكريات والأفكار والمشاعر خارج الأحاسيس البدائية.

ومع احتقار العقدة، والتعمق في تحليل الشخصية، ولد ما يسمى الرواية الانطباعية، عند جيمس جويس، وفرجينيا وولف، وجاء رد فعل قوى ضد السينا، وكانت هذه في بداياتها، على نحو ما حدث في الرسم، إذ جاءت الانطباعية رد فعل

ضد آلة التصوير. ذلك أن السينما يمكن أن تقدم في الحقيقة عقدة متميزة وثرية من خطوط الدهر وأحداثه، ولكنها لا تستطيع أن تمسك بالحياة الخفية والعميقة في المشاعر والأحاسيس، وهذه الحياة المستكنة بعيدا وراء الظاهر، هي ما تحاول الرواية الانطباعية أن تعبر عنه، من خلال الإيقاع البطيء في الحكى والسرد، ومع هذا ولدت الحوار الداخلي، وهي تقنية جديدة، تحتاج إلى مهارة فائقة، قلما يستطيعها غير القليلون، وسوف نلتقى ببعض الروايات حوارا داخليا كلها، كما في رواية «التغيير La Modification» للكاتب الفرنسي ميشيل بيتور، ١٩١٦ م - م، وصدرت عام ١٩٥٧، فهي تقوم في بنائها على الحوار الداخلي كلية. بشخص يحاول أن يسترد حياته العقلية، وتطوره الخلقى، خلال أربع وعشرين ساعة، هي كل الوقت الذي استغرقته رحلته من باريس إلى روما في القطار السريع، منطلقا من عزمه على أن يطلق زوجته التي خلفها وراءه، لكي يتزوج من عشيقته الإيطالية، حتى إذا وصل إلى هذه النقطة قرر ألا ينفذ ما انتواه، وألا يحاول العودة إلى رؤيتها. وقد استخدم الكاتب في التأمل الباطني كل ماتمده به أعماق الذاكرة وأحلام الغاية. ولعل من مزايا هذا الأسلوب أنه يخلق تضامنا أوتق بين البطل والقارئ، وحين يخلف ضمير المخاطب ضمير المتكلم، وتحل أنت محل أنا، فإن ذلك لا يمس معنى الأشياء، وكل ما هنالك أنه يقدم أسلوبا ذكيا في الحكى والبناء.

ولا تكاد الحرب العالمية الثانية تنتهى حتى تظهر الرواية الجديدة في فرنسا، وهو اسم أطلقه عليها الصحفيون بعد عام ١٩٥٠ م، وكانت آخر تعبير حتى يومنا هذا عن المغامرة العريضة التي بدأتها الرواية في نهما إلى التحرر من سيادة العقدة التقليدية، وتتلاقى في نظريات الداعين إليها وإبداعهم مع اتجاه الانطباعيين ومثلهم، وبخاصة جيمس جويس، وفرجينيا وولف، والرواية الأمريكية عند فولكنر، ودوس باسوس.

كان روب جرييه، ١٩٢٢ م - م، داعية الرواية الجديدة يرى أن تتحرر من العقدة، وأن تلغى الدوافع النفسية أو الاجتماعية للشخص، وعلى النقيض من ذلك، يجب أن تفسح مكانا للعناية بالأشياء كلاً، مجردة من قممها ذات المعنى، خفياً أو رمزياً، ومنفصلة عن أى عَقد مؤثرة في الإنسان، وقد وصف روايته «الغيرة

«La Jalousie» بأنها «حَكى بلا عقدة»، فلا توجد إلّا «دقائق بلا أيام، ونوافذ بلا زجاج، وبيت بلا أسرار، وانفعال بلا أحد».

إجمالاً تبدو الرواية المعاصرة وتية عبثية، غير أنها كبقية ألوان الفن المعاصر تنضح ثقافة وتأملاً حول ذاتها، وهى أكثر إحساساً وأقل عفوية، ولهذا كله تبدو لنا أوسع ثراءً وتعقيداً وتنوعاً من الكلاسيكية، دون أن نسقط من حسابنا أن هذه أيضاً أبدعت عدداً من الروايات الخالدة تعلو على النسيان.

وتقدم رواية هذا القرن ملمحاً جوهرياً آخر مميزاً، وهى أنها كُتبت لتقلق، ويرد فى خاطرى تعبير الفنان الفرنسى الرسام براك: «الفن يُقلق، والعلم يُهدئ»، ولو أن الشطر الثانى من المقولة أصبح فى أيامنا هذه موضع جدل شديد واختلاف كبير. فالرواية المعاصرة تقدم عالماً قلقاً، لما ينته من كل شىء، طموحانه بلا حد، وإمكاناته دون ما يريد، وضحية صدام عنيف بين مثالية محلقة وواقع محبط، ومع أنها تقدم لنا قبل أى شىء الشاهد على هذا الواقع المحبط، تعرف أيضاً كيف تغرس فىنا الحنين إلى الحياة وتعمقه حتى النجاة، فالحياة الحققة هدف العالم المعاصر على حد تعبير الشاعر الفرنسى رمبو.

أما وقد تجاوزت الرواية الحديثة ما كان يعتبر نموذجاً كلاسيكياً فى القرن التاسع عشر، وما كان سائداً فى مطلع هذا القرن، ولم تتوقف عن ارتداء أزياء جديدة، والتعبير عن محتويات لما تكن مألوفة من قبل، من القلق الجبالى إلى التمرد الفكرى، وبعد أن عانت الرواية المعاصرة من تغييرات عميقة. ومغامرات عديدة، فإن بعض النقاد يرون أنها تعيش أزمة قوية، وتقترب من لحظة غروبها، ومهما تكن قيمة هذه النبوءة، فثمة واقع لا سبيل إلى إنكاره، وهى أن الرواية لما تزل فى أيامنا هذه الشكل الأدبى الأكثر أهمية، لما تضعه بين يديّ المؤلف من إمكانات واسعة، وما تمارس من تأثير قوى على مساحة عريضة من جماهير القراء.

ونعرض أخيراً لشكلين روائيين مستقلين: القصة والرواية القصيرة، وكلاهما يفترق عن الرواية، لا فى ضيق مساحته وصغر حجمه فحسب، وإنما أيضاً بطبيعة تكوينها، وشكلها البنائى المختلف، وهو بطبيعة الحال مرتبط بالحجم أيضاً.

فالقصة رواية مختصرة، عقدتها بسيطة وأولية، وتتميز بشدة تكثيفها للحدث والزمان والمكان، ولكن ذلك كله لا يعنى أبداً أنها يمكن أن تتحول إلى رواية، لأن بناء القصة إذاً أنجز بحق لا يمكن تغييره أو تعويضه، وهى أبعد ما تكون عن غاية الرواية التى تتمثل فى عرض تيار القدر الإنسانى، ونضج الشخصية ونموها، وتكثيفها يعنى أنها لا تحلل حياة الفرد تفصيلاً، وفى علاقته مع الغير، وقد تقوم على حكاية موجزة، أو حالة إنسانية مهمة، أو ذكرى ملحة، وتعتمد على فن الإيجاء، ومن ثم فهى تقترب كثيراً من الشعر، وفى العصر الرومانسى أصبحت شكلاً أدبياً خيالياً إلى حد بعيد.

أما الرواية القصيرة فتقوم أساساً على عرض حادث، دون أن تأخذ اتساع الرواية العادية فى التعامل مع العقدة والشخص، وإذا تصورنا أن العقدة الروائية كالشجرة الضخمة المورقة، أمكن أن نعتبر الرواية القصيرة فرعاً منتزعا من هذه الشجرة، وهذا التشبيه نفسه يعبر عن طابع الحدث والزمن والمكان المكثف فى الرواية القصيرة، وفيها يختفى الإيقاع الواضح والهادئ لنمو العقدة، والاستطرادات الطويلة، والأوصاف العريضة، لأن هذه من خصائص الرواية، ومثل ذلك تحليل نفسيات الشخص بعق، وتولد أحيانا من جانب عابر فى الحياة، وتحفظ بتوترها دائما، وكلاهما فى الرواية العادية يتعب القارئ ويزعجه.

● أنواع الرواية:

لما كانت الرواية غير محددة الإطار، ولا ثابتة القواعد، فقد وُجد منها أنواع مختلفة، وبداية لن نعرض لها جميعها هنا، وإنما سوف نختار أهمها، وأبقاها، وأروجها، وأكثرها عالمية، وأوسعها انتشارا.

أقدم الأنواع المعروفة رواية المغامرات، وهى نسيج من أعمال تنطوى على كثير من المفاجآت والمباغته، والأحداث التى تشتمل على الأعاجيب، وتهدف إلى أن تشبع مافينا من ذوق يميل إلى غير ما اعتدناه، وإلى إيقاظ المخيلة والتأثير فيها، وتغلب فيها الحبكة، وتشابك الوقائع، والاهتمام بالحدث، وتتطلب نمواً خيالياً ملحوظاً، وقيمتها الأدبية محدودة غالباً.

وتدخل في هذا النوع رواية الفروسية، ونشأت في العصور الوسطى في إسبانيا بتأثير عربي، وهو تأثير أنكره الأوربيون أولاً، ولكن المخطوطات التي عثر عليها أخيراً تدعّمه، فهي صدى مُؤرّب لسيرة عنتره، وليس صدفة أن الذي جمع هذه السيرة ودونها طبيب أندلسي أقام في دمشق في النصف الأول من القرن الثاني عشر، يدعى: أبو المواجد محمد بن المجلى بن الشيخ، وكان يُلقب بالعنترى، لأنه اهتم بسيرة عنتره كثيراً، وكان معاصراً للحريري صاحب المقامات، وجاء ما جمعه في طبعة بولاق ١٨٦٦ - ١٨٧٠ في اثنتين وثلاثين جزءاً.

وكانت سيرة عنتره شائعة شفاهاً في الأندلس قبل أن تدون كتابة، واحتذاها الأندلسيون فيما كتبوا من روايات فروسية قصيرة، وقد عثر فرانسيسكو مرناديث جونثالث رئيس جامعة مدريد في أواخر القرن الماضي على مخطوطة عربية في الإسكوريال، لم تظهر في فهارس غزيري، وهي مجموعة من الروايات العربية، تبلغ اثنتي عشرة رواية، الأولى رواية فروسية كاملة، ورغم أنها مجهولة المؤلف إلا أن النقد الداخلي للنص أثبت أن كاتبها أندلسي، وأنها كتبت بعد عصر المرابطين، أي في النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي، وعنوانها بالكامل: «كتاب فيه حديث زياد بن عامر الكناني، وما جرى عليه من العجائب والغرائب بقصر اللوالب وبحيرة العجائب». وميلاد زياد وتربيته، والفروسية التي مارسها في شبابه، وولعه بالأميرة المحاربة سعدة، وفوزه بها بعد انتصاره عليها في الميدان، ورحلاته وتجوّاله في شتى البقاع، ووصوله إلى رياض الأميرة التي تسمى «قوس الحسن»، وعجائب البحيرة المسحورة، وقصر اللآلئ، وإنقاذه الأميرات الثلاث الأسيرات، ثم الرحلة المليئة بالمخاطر التي تقوم بها الغزالة الجميلة، وفتحه مدينة المجوس، ثم اعتناقه الإسلام، وأعماله الأخرى تفوق ذلك كله مبالغة وإغراقاً في الخيال، وعقاب الله إياه لأنه تزوج بأكثر من أربع نساء، مخالفاً بذلك شريعة الإسلام، كل ذلك يكوّن سلسلة من الحوادث البالغة الغرابة، والتي يجد الإنسان في مطالعتها رياضة وممتعة. وتتميز الأحداث بأنها ممكنة، وتجيء في حدود معقولة، إذا قورنت بما نجده في سيرة عنتره، وقد تُرجم حديث زياد هذا إلى اللغة القشتالية.

شاعت رواية الفروسية في إسبانيا بدءاً من القرن الخامس عشر، وخير مثال لها

رواية أماديس دى جولاً، وهى عمل أستاذ من نتاج القرن الرابع عشر، ذات أصل برتغالى مجهول المؤلف، ولكن جرثى أوردونييث مونتالبو نقلها إلى القشتالية (الإسبانية) وصقلها، ونشرها عام ١٥٠٣، وفيها يجب أماديس الجميلة أوريانة حباً خالصاً نقياً مثالياً مخلصاً، فى لغة شاعرية، وعن طريق الترجمة الفرنسية التى تمت عام ١٥٤٠ م انتشرت فى كل أنحاء العالم، وكان نجاحها الأوروبى بلا حدود، وملأ الخيال على امتداد قرن من الزمان فشاع تقليدها، ووجدت إقبالا شديداً، وبخاصة فى ألمانيا حيث وجدت تربة صالحة، فاحتذاها كثيرون على امتداد القرن السابع عشر.

تقص رواية الفروسية حياة الفرسان كما يتخيلها المؤلف، فى شباهم وغرامياتهم، وانتصاراتهم، ومغامرات جذابة تحرك خيوط الحبكة، وشرقة مفتوحة يطل منها الخيال العبقري ويلوذ بها، كى يغذى مشاعر الحالمين بالحب أو البطولة، وهما الدعامتان اللتان تقوم عليهما. ومع نهاية القرن السادس عشر أدى هذا النتاج الغزير، يكتب بخيال سقيم، ودون عناية فنية، إلى سقوط هذا اللون من الرواية، وقامت على أنقاضه:

الرواية الرعوية، ونشأت فى إيطاليا أولاً، تستلهم حياة الريف، وتتخذ منه مسرحاً لأحداثها، وتحاول أن تصف تقاليد الرعاة، ويجعل منها المؤلف مثلاً أعلى، وتكاد تكون فى رقة أسلوبها شعراً غزلاً، وهى أقرب إلى الواقع من روايات الفروسية، رغم أن قضية الحب فيها واحدة، وفيها تقل العناصر العجيبة، التى توجه الأحداث، وتكاد تنحصر فى السحر واستطلاع المستقبل، والحوادث إنسانية فى جوهرها، رغم ما تتسم به من كآبة.

ندين بالمثال الأول مكتملاً للرواية الرعوية إلى يعقوب سنزارو، ١٤٥٨ - ١٥٣٠، وهو إسباني من مواليد نابولى فى إيطاليا، وكان أول من قدّم نثرًا إيطالياً ممتازاً خارج مقاطعة توسكانا، ولا أحد من معاصريه يعدله رجلاً، وإن كان مبدعاً من الطبقة الثانية، فى شعره ونثره على السواء، وكانت روايته أركاديا أهم ما كتب، وهى تسجل بداية عصر الرواية الرعوية، وقد حاولها بوكاشيو من قبل فى «أميثو» ولكن سنزارو أثراها بعناصر استمدتها من الشاعر اليونانى تيوكريت،

ومن الشاعر الرومانى فرجيل. فُتْشْخُوصُه، ومناظره الطبيعية كلاسيية خالصة، ويتحاور الرعاة فيما بينهم بالغناء، على نحو ما هم عليه فى القصائد الرعوية الإغريقية واللاتينية، وليست هناك أية محاولة لعرض العادات الريفية على نحو ما هى عليه فى الواقع، ووصف الطبيعة أو الناس حى وجذاب، ويمتزج بأحاسيس شاعرية حلوة، ويمكن القول إن رواية أركادية كانت ستصبح أكثر احتراما حتى يومنا لو لم يسر على خطاه كثيرون من المقلدين.

موضوع رواية أركاديا تعاسة البطل سينسيرو فى حبه، فراح يسلو عنه بمشاركة الرعاة حياتهم، وهى فى جملةتها ليست جديدة، ولكن المؤلف كان أول من التقطها، وجعل منها إطارا لرواية عاطفية، ويمكن أن يقال عنها إنها الإبداع النثرى الإيطالى الوحيد الذى يعكس ملامح كلاسيية، فى القرن الخامس عشر، وقرأه الجميع مستمتعين، وثبّت النموذج الذى كان على تابعيه أن يبدعوا فيه، ووضع قواعد الرواية الرعوية فى كل اللغات.

ومن إيطاليا إلى البرتغال، وكان لهذه تأثيرها فى هذا النوع، إذ أكّده بناء واتجاهها، فكتب برنارديم ريبيروروايته «منينة وموسى» عام ١٥٥٧ م، ذات إلهام حزين، وحنان وقور، وجدية شفافة، غير أن مواطنه جورج مونتي مور (١٥٢٠ - ١٥٦١) وهو برتغالى عاش فى إسبانيا، ومات فى إيطاليا شهيد الحب، هو الذى أعطى النموذج الكامل للرواية الرعوية فى «ديانة العاشقة»، وكتبها فى القشتالية نحو عام ١٥٥٠م، ولقيت إقبالا هائلا، فطُبعت فى نصف قرن سبع عشرة طبعة، وترُجمت إلى كل اللغات، ما عدا العربية طبعا.

وقد تابع النوع وقلّده من الإسبانين الروائى الخالد ثرفانتيس، فى جلاتيا، ولكنها قليلة الأهمية، والمسرحىّ العظيم لوبى دى بيجا، فى «أركاديا»، وتأثر فيها بسنزارو الإيطالى، ومونتي مور البرتغالى، وحققت نجاحا هائلا مرده ذكاء لوبى دى بيجا وعبقريته، وظل هذا النوع متوهجا فى إسبانيا إلى منتصف القرن السابع عشر تقريبا.

دخلت الرواية الرعوية إنجلترا فى نهاية القرن السادس عشر، مع جون ليلي (١٥٥٤ - ١٦٠٦) فى روايته Euphues، وكانت بداية مرحلة من التألق فى التعبير

نسبت إليها، وفيليب سدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) في روايته أركاديا، ولو أن هذه أقرب إلى الفروسية منها إلى الرعوية، ونجد صداها في مسرح شكسبير، ففي مسرحية هملت نجد أوفيليا تجن من إخفاقها في حبها، فتمضى تلتقط الزهور على ضفاف النهر، وما تلبث أن تسقط في الماء وتموت. وظهرت في فرنسا متأخرة، ثم لاقت نجاحا مع ديرفيه (١٥٦٧ - ١٦٢٥) في روايته أستريه، ورغم أصولها الإيطالية والإسبانية ذات إيقاع فرنسي واضح للغاية، إذ أنها تفيض بالتحليل العاطفي، والحوار العاشق الرقيق. ووجد هذا النوع كذلك تقليدا واسعا في ألمانيا.

على أن هناك من المؤلفين من اتخذ الرعاة قناعاً يخفى وراءه أشخاصا أرستقراطيين حقيقيين، يمثلون قمة المجتمع وصفوته، ويعرضون من خلاهم حبهم العذرى، نابضا بالتأوهات، دون أن يهدف إلى غاية أخرى غير تصوير المعاناة الغرامية نفسها، حقيقية أو متخيلة.

عاصر رواية الفروسية، وجاء رد فعل لها، نوع روائى جديد، نما على مهل في النصف الثانى من القرن السادس عشر، وأتى على رواية الفروسية تماما، ونشأ بدءا في إسبانيا، وهو ما يطلق عليه رواية الصعلكة. وأطلق عليها هذا الاسم لأنها تروى عادة في شكل سيرة ذاتية مغامرات صعلوك، شاب فقير، بلا مهنة ولا حياة، يعيش كيفما اتفق، في الطرق الوعرة، أو المدن المزدهمة، يخدم أكثر من سيد، ويسرق حين تواتيه الفرصة، ويبيتر المال الذى يكسبه أو يسرقه بلا حساب، ويعيش رفقة صعاليك آخرين، ولا يحس بقلق أو مسئولية إزاء الواجب، أو الشرف، أو السر، ويضحك ساخرا من كل شئ، وأعمى عن كل ما هو جميل ونبيل في الحياة.

وأول رواية من هذا اللون هى «لثريو دى تورمس»، لمؤلف مجهول، وصدرت لأول مرة عام ١٥٥٤ م، والبطل فيها فقير بائس، وخبيث مكار، يسافر على غير منهج، ويعيش على هامش المجتمع، وخدم سبعة من السادة متوالين، ويحكى لنا ما حدث معهم، وفيها نلتقى بالأعمى المتسول يفيض حيلة ودهاء، ورجل الدين البخيل، وابن الأصول جائع وكريم، والراهب المشاء، وبائع الدجاج الغشاش، وتصور مجتمعا المعاصر في صورة دقيقة، ساخرة وناقدة، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره، أثيرا ومنطويا على نفسه، وقيّم الأشياء في ضوء نفعها المادى العاجل.

بين رواية لثريو والمقامات العربية ألوان كثيرة من الشبه لا تأتى صدفة، وأشرنا إليها من قبل، وأتينا على الطريق الذى سلكته فى رحلتها إلى الأندلس، وترجمتها إلى العبرية، ومقلدوها من يهود الأندلس، مع أواخر القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر، ومن العبرية إلى اللاتينية ترجمة وتأثيرا فى بقية اللغات الأوربية التى تعرفها إسبانيا كالعشتالية، والقطلونية، أو التى تجاورها كالإيطالية، والبروفنسالية، والفرنسية.

ومرّ زمن يقارب الخمسين عاما، قبل أن يلتفت إليها الكتاب ويحتذوها، وكان الثانى ماتيو أليمان، فى روايته «قزمان الفرجى» وصدرت عام ١٥٩٩، وبطل الرواية خادم وجندى ومتسول، تلميذ ومراب، وزوج مرح، ومحكوم عليه بالسجن المؤبد، يحب ومحبوب، يسرق ويسرقونه، وتجيء المغامرات مصحوبة بالأمثال، والتأملات الخلقية، تسبح خيالا وتفويض فتنة، وتتخللها حكايات طويلة، تكون كل واحدة منها رواية قصيرة مستقلة. وقد ترجمت هذه الرواية الممتازة إلى كل اللغات، بما فيها اللاتينية، ما عدا العربية، وحقت نجاحا هائلا وباقيا.

وسرعان ما تأثر الأدب الفرنسى بهذا النوع الجديد، فكتب شارل سورل روايته «تاريخ فرانسويون الحقيقي الهازل» ونشرها فى باريس عام ١٦٢٢ م، وهى أول رواية صعلكة فى الأدب الفرنسى، ومهدت الطريق لكى يكتب لوساج روايته جيل بلاس، وشغله تأليفها عدة سنوات، وظهرت أجزاءها الأولى عام ١٧٣٥، ثم ظهرت طبعتها الكاملة عام ١٧٤٧، وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذى حملت الرواية اسمه، وكان إقبال القراء عليها عظيما فى فرنسا وخارجها، ويرى بعض النقاد أنّ لها أصلا إسبانيا، وينسبونها إلى لويس بيليث دى جيغارا، والفرنسيون ينكرون هذا، ولكنهم يعترفون بأن المؤلف أخذ من الأدب الإسباني إبداعا وتاريخا كل ما يخدم فكرته، دون أن يعرض نفسه للخطر، أو يقع تحت طائلة أية شبهة، ودون أن يمس ذلك أصالته، أو يهون من شأنه، وجلى أن الأدب المقارن لا يرى فى التأثير ما يمس الأصالة أبدا، ذلك أن لوساج أضاف إلى روايته لمسات إنسانية، وطوايع فرنسية، ووصفا مفضلا للحياة الاجتماعية، مما يجعل عمله أصيلا دون أدنى شك.

وأخذ هذا النوع طريقه إلى إنجلترا تدريجاً، وانتظم على نحو أفضل، ولكنه لم يجد تربة مواتية، على حين أن ألمانيا كانت على النقيض، فبعد سلسلة من الحروب استمرت ثلاثين عاماً وجدت نفسها ضحية بؤس أسود، فتساع فيها هذا اللون من الأدب، ووجد إقبالاً واسعاً، وقدمت عدداً من الروايات الجيدة، سار فيها كتابها على خطى قزمان الفرجي، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن هولندا، فقد أقبل الأدباء عليه ترجمة واقتباساً وتقليداً على امتداد فترة من الزمان شغلت جانباً من القرنين السادس عشر والسابع عشر.

لعبت رواية الصعلكة دوراً كبيراً في القضاء على الرواية الرعوية بخاصة، وعلى بقايا رواية الفروسية، ومهدت الطريق لرواية تقوم على واقع الحياة، وتتأى عن الخيال الجامح والمغامرات، فكان لنا بعدها رواية العادات والتقاليد.

تهدف رواية العادات والتقاليد إلى تصوير الإنسان فيما يعتوره من ظروف اجتماعية مختلفة، فتصور العامل والفلاح والطالب والبرجوازي والنبيل والطبيب والقاضي، ورجل المال والأعمال، وتخلو من العناصر العجيبة والحارقة، والبعيدة عن المألوف وتلتقط مادتها من حوادث الحياة العادية. وفي أواخر القرن الثامن عشر تطورت، ونتج عنها ما يمكن أن نسميه بالرواية الاجتماعية، ومعها أصبح وصف التقاليد وسيلة لجلاء الحقائق، والكشف عن النواحي النفسية في الفرد، والاجتماعية بين مختلف الفئات والطبقات بغية إنصافهم في المجتمع.

وبينما الرواية الاجتماعية تتضاءل، وتللم بقاياها، ظهرت الرواية العاطفية، تصور مغامرات القلوب، أو مما يجرى في البيوت عادة، وازدهرت في إنجلترا بدءاً، وبلغت ذروتها مع ريتشاردسون، ١٦٨٩ - ١٧٦١، في روايته «باملا»، وكان تقياً، ويعمل طباعاً جيداً في لندن، واهتم دائماً بالمشاعر النسائية، وعشق من صغره أن يكتب رسائل مطوّلة، على حين كان الآخرون يرونه رجلاً ذا ثقافة أدبية ركيكة، ولم يشعر أبداً بأدنى طموح في أن يكون مؤلفاً، حتى إذا بلغ الخمسين من عمره اهتم بدعوة الشبان والشابات إلى الفضيلة، وبخاصة الخدامات الجميلات الصغيرات، عن طريق روايته التي أشرنا إليها، وصدرت طبعها الأولى عام ١٧٤٠ م وأخذت شكل رسائل، وفيها تحكى خادم تجارها وانتصاراتها، وتلتها روايات أخرى في

الشكل نفسه، وارتأته نساء عصره، وربما حتى يومنا، أعمق محلل لمشاعرهن، وعرفته أوربا خالق رواية الحياة البرجوازية والعائلية، وسار على خطاه كثيرون، وبين عامي ١٧٤٠ و ١٧٧٠ حققت الرواية الإنجليزية نجاحًا هائلًا، وأصبحت مدرسة تتعلم فيها أوربا، وعرفت كتابا آخرين ممتازين، وإذا لم يكن لهم تأثير ريتشاردسون وشهرته، فقد فاقوه تمكنا وامتيازا.

وقام روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) بدور حاسم في تاريخ الرواية العاطفية أيضا، وعاش طفولة شريفة، ورجولة متحررة، وعانى كثيرا من الاضطهاد بسبب أفكاره، وجهله بأساليب الحياة الاجتماعية، وثورته على الحياة حوله، وأغرم بالعزلة والطبيعة، وجرب الجوع والفقر، وخُيل إليه أن الجنس البشري يتأمر على حياته، فترك مخالطة الناس وعاش وحيدا، وكان ذا نزعة حساسة، يغلب الخيال على تفكيره بصورة لا يمكن علاجها، ومن هذه الحياة تتجلى لنا روحه، ساذجة وقحة، طيبة في أعماقها، فيأضة بالغرور، تحرف كل شيء حتى تخلع عليه الجبال، أو تنفث فيه السموم، كلها حماسة وعطف وتفاؤل، إذا تركت على سجيته، فإذا تعمقت أصبحت متشائمة، غضوب حزينة مريضة، ثم يختل توازنها آخر الأمر حتى ينتهي إلى الجنون.

وقد كتب روسو كثيرا، وما يهمننا منه هنا روايته إلواز الجديدة، وهي مجموعة من الرسائل بين عاشقين يسكنان مدينة صغيرة تحت سفح جبال الألب، استلهم شكلها من ريتشاردسون على التأكيد، وبلا شك جاءت دون الرواية الإنجليزية في الوحدة ونمو الحدث، والتفصيلات الكثيرة، ولكنه وقد كتبها لإحياء رغبة الحب التي لم يستطع إشباعها، والتي يشعر بأنها تلتهم فؤاده، سكب فيها ذكرياته وأحلامه وآراءه، وصوّر فيها نساء عزيزات عليه، ومناظر كان يهواها، وتأملات من كل نوع وفي كل موضوع، وشاعرا أكثر منه محلا ترك حنانه المكتوم يتدفق خلاها، وأحلامه بالسعادة في الريف، وبالحياة العائلية، صحية وممتعة ونشيطة، وأيضا أفكاره عن الأخلاق والمجتمع، ولفهم هذه الرواية من الضروري أن نتبين فيها كيف تطورت أفكار روسو ومشاعره في الأعوام الحاسمة.

كان نجاح رواية إلواز الجديدة واسعا وعميقا، وبخاصة في فرنسا وألمانيا، ولم

يحدث أن رواية أخرى، لا قبلها ولا بعدها، مارست مثل هذا التأثير على القلوب والخيال، ويقال إنها أبكت الشاعر الألماني جوته، والشاعر الإنجليزي اللورد بايرون.

تحت تأثير ريتشاردسون وروسو تضخمت الروايات التي اتخذت من الرسائل شكلا، وبخاصة في ألمانيا، والجانب الأكبر منها احتفظ صراحة بالطابع الأخلاقي في غاذه، وهو شكل يتلاءم جيدا مع التدفق العاطفي والتعبير البليغ، ويسمح بنثر التأملات، وجانبها من اليوميات الودود، وكل ذلك مهّد التربة التي سوف يخرج منها جوته بعمل خالد، عندما كتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره آلام فرتز، ومع أنه لم يستطع أن يتحرر من أسر روسو في كثير من الجوانب عرف كيف يبدع عملا نفسيا وغنائيا أصيلا.

هذه الرواية القصيرة، وجاءت في شكل رسائل، تصور في الحقيقة أفكار جوته ومشاعره، وفيها عرض أيضا بعض عناصر مزاجه الثرى والمعقد، وأحدثت حين نشرها دويا هائلا في العالم كله، بما فيها العربية، ونحن ندين بترجمتها إلى العربية في أسلوب لا يقل روعة وتأثيرا عن أصلها إلى أحمد حسن الزيات، ولو أنه ترجمها عن الفرنسية، وأدت في عصرها إلى ما عرف بالحمى الفرتزية استمرت زمنا، وإلى موجة من الانتحار على نحو ما فعل البطل فيها، جعلت المؤلف نفسه يشعر فيها بعد بالندم على أنه كتبها، وحاول أن يكفر عن خطيئته بمؤلفات أخرى أقل سوادا وتشاؤما وعاطفة وانفعالا.

ترك هذا الثالث، ريتشارد سون وروسو وجوته، طابعه واضحا في كل أوروبا، في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، ومع الرواية العاطفية بدأت هولندا تكتب رواية حديثة ووطنية، وفي روسيا قدم كارمزين (١٧٦٦ - ١٨٢٦ م) مشاهد ريفية حزينة ومؤثرة، في أسلوب دافئ، وألوان عديدة، خلال روايته «ليزا الغلبانة»، وهي رواية قصيرة، وحقت شهرة عريضة، ونجاحا فائقا، لأنها أعطت الأدب الروسي رواية عاطفية ذات طابع وطني.

ولكن الأكثر أهمية من بين كل الذين قلّدوا آلام فرتز هو فوسكلو الإيطالي (١٧٧٨ - ١٨٢٧) الذي نشر في عام ١٨٠٢ م «آخر رسائل يعقوب أورتيس»،

على نهج «آلام فرتر»، وإيقاعها، وفي نفس شكلها، وكان نجاحها في إيطاليا مدهشا وسريعا، وعلت على كل روايات عصرها، وأصبحت تمثل اهتماما وطنيا.

ومع نهاية القرن الثامن عشر غلب على الرواية العاطفية في ألمانيا أن تكون تاريخيا للبطل، ترصد نموه الخلقى، ويتخذ المؤلف من ذلك إطارا يعرض فيه وجهة نظره في التربية والمجتمع والفن والأخلاق كما تحمل في أحياين أخرى، عند آخرين، طابع سيرة ذاتية، تجيء متخفية وراء أبطال متوهمين.

مع الرومانسية نشأت الرواية التاريخية بقواعدها الفنية الخاصة بها، وهى أبرز أنواع الرواية الحديثة وأقدمها، وتفتح الباب واسعا أمام الراغبين في الدراسات المقارنة، وتعود في أصلها إلى والترسكوت الإنجليزى (١٧٧١ - ١٨٣٢) فهو الذى أوجدها، واعتمد فيها أساسا، أو نهائيا إذا شئت، على التاريخ، وجعلت منه موهبته قصاصا، وثقافته الواسعة، ووطنية الاسكتلندية، وميله إلى الآثار القديمة، كاتباً مهياً لابتداع هذا النوع الجديد. وبعد سنوات من التردد احتضنته فرنسا، واستقر فيها، ثم واصل سيره منتصرا في بقية دول أوروبا، والعالم كله من بعد، لأن الرومانسيين، وكانوا لا يزالون ينقبون عن ذواتهم، عثروا في روايات سكوت، رغم أن الترجمات كانت رديئة، على ذلك الشاذ الذى طالما تحدثوا عنه، دون أن يقدمه لهم الأدب الفرنسى البتة.

تعمل الرواية التاريخية على إحياء بعض الشخصيات الكبرى، كما تعمل على بعث الحضارات التى اختفت معالمها، وتختلف في القرن الثامن عشر حيث ازدهرت عنها في القرن الذى سبقه حيث بدأت، في هذا ليس لها من القديم إلا الأساء، أما أبطالها الحقيقيون فمعاصرون، ولا نجد فيها من البيئات القديمة شيئا، أو نجد قليلا ليس فيه غناء، وليس ثمة من ألوانها أو عاداتها شيء، وما تتضمنه إنما كان سائدا في المجتمعات التى عاش فيها كتابها.

أما في القرن الثامن عشر فبلغت دقة عالية، واستطاعت أن تصور الماضى تصويراً دقيقاً، إلا أننا لا نكاد نتجاوز القمم حتى نلتقى بكتاب يسرفون في التفاصيل التاريخية والأثرية، مما دعا الناقد الفيلسوف الفرنسى ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) إلى انتقاد هذا اللون بشدة، يقول: «إنكم تخدعون الجهال، وتزعجون

المثقفين، حين تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والأوهام، كما تفسدون هذه بالتاريخ».

غير أن مقولة ديدرو لم تجد صدًى كبيراً، لأن الرواية التاريخية ليست أكثر تزييفاً - إن عُدَّ هذا تزييفاً - من المسرحيات التاريخية، ولا من الروايات التي تعتمد على النظرة الفاحصة، والملاحظة الدقيقة، ثم يجيء الخيال فيغير الواقع ويجعله مثالياً، ويختلط الوهم بالحقيقة.

إن الرواية التاريخية تستعيز بالتاريخ عن ملاحظة الناس والحياة، وفيها لا يبحث القارئ عن دروس يتلقاها من أحد العلماء، وإنما عن الأعمال الوهمية في الحياة، وهذه من خصائص الرواية حين تكون جيدة التأليف. وقد شد نجاحها عدداً من الكتاب اللامعين، فأبدع فيكتور هيجو روايته «نوتردام دى باريس»، وهى معمارية أكثر منها تاريخية، ودى فينى «خمسة بحار»، وهى رومانسية أكثر منها واقعية، وقلّد ميرمييه فى روايته «مدونة عصر الملك شارل التاسع» المذكرات التى كانت سائدة فى القرن السادس عشر، ورسم جوجول صورة دقيقة لوطنه روسيا، وبخاصة أوكرانيا، فى روايته «تراس بولبا»، وهى رواية ليست كبيرة الحجم، عن معارك أسرة من القوقاز فى القرن السابع عشر، وبطولاتها ومتاعبها، وتعد ملحمة لبساطتها، وعنف عواطفها، وجمال ما فيها من وصف، وهى إحدى دور النثر الروسى الكلاسيكية.

وتعد الفترة ما بين ١٨٢٢ - ١٨٣٥ فترة توهج الرواية التاريخية فى أوروبا، إذ كانت فى نضارة ازدهارها، وكانت رواية «الخطيبان» للكاتب الإيطالى مانزوني قمة إبداع هذه الفترة، وهى لوحة عريضة ودقيقة للحياة فى مقاطعة لومبارديا الإيطالية تحت الحكم الإسباني لها عام ١٦٣٠م، وعقدتها بسيطة، وتقدم العادات السائدة تفصيلاً وبدقة، وترسم الطباع بعمق، وتنفض بإنسانية حققة، وتعكس إخلاقاً سامية وتقية، وربما يؤخذ عليها أنها سلبية ومستسلمة، ولكنها مع ذلك أصبحت فى إيطاليا رواية كلاسيكية وإحدى روائع الأدب الحديث.

ثم جاء المتخصصون فى كتابة الرواية التاريخية العريقة، التى تستغرق مجلدات كثيرة، وأولهم، وربما أكثرهم شعبية، إلكسندر ديماس الأب (١٨٠٣ - ١٨٧٠م)

والروائي المجري جوكاي، وألف قريبا من مئة رواية، تجرى أحداثها في كل الأمكنة وفي كل البلدان، معتمدا على خيال خصيب، وأسلوب جذاب، ولو أنها من الناحية النفسية ضحلة للغاية.

اهتمت الرواية التاريخية في كثير من البلدان بإذكاء الروح الوطني، وحتى الاهتمام بالذكريات الجهوية والإقليمية، ووجدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كتاباً كثيراً وقراءً معجبين، ولكن مابقي من هذه الأعمال هو ما قام به كتاب لهم تاريخهم الأدبي، ودورهم في إبداع هذا النوع من قبل، أمثال فيكتور هيجو، وأتاتول فرنس الفرنسيين، وبيريث جالدوس الإسباني، ولكن بجوار هذه الكواكب اللامعة، والمحدودة، لابد أن نعرف بأن هذا النوع الروائي أخذ طريقه إلى الانحدار جمالا ونجاحا، فانحط إلى مستوى الرواية الشعبية، أو أصبح موسوعيا، يستجيب لضرورات المعرفة وما تتطلبه من دقة، أكثر مما يخضع لمطالب الفن والإبداع. وهكذا بدأ حوالى منتصف القرن التاسع عشر يفسح الطريق أمام الواقعية.

بدأت الواقعية مع بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠م) حين كان ولتر سكوت يكتب رواياته التاريخية، وكان بلزاك سوقيا في مزاجه، مرحا ومتطرفا، وفيه غرور أطفال، وله طاقة عجيبة على العمل، وقدرة فائقة على التوهم، فكان يحلم بالزوة، ولوعا بالصفقات التجارية، تنقصه الخبرة العملية فلم ينجح في غير الاستدانة، غير أن هذا الخيال الخطير في الحياة الواقعية أصبح ميزة أدبية كبرى، فاستخدمه في روايته لتصوير مجتمع تحتل فيه التجارة والمضاربات المالية المقام الأول، وبلغ الكمال في تصوير النفوس العارية المنحلة، وأخلاق الطبقة الشعبية والوسطى، والأشياء الحسية والمادية، لأن مزاجه كان على أتم وفاق مع هذا النوع من الموضوعات.

وقريبا من عام ١٨٣٠ بدأ الميل إلى الواقعية يشتد، وشاعت على نحو لم يعهد من قبل، كتبها المبدعون بتوتر شديد، وأقبل عليها القراء بنهم أسد، وأخذ إيقاع القص يزداد مع الزمن بطئا، على حين تغزو الملاحظة حقولا أوسع، وتأخذ تفصيلات أدق، وبلغ تحليل الروح الإنساني بعدا عميقا، ونجد هذا واضحا عند ستندال الفرنسي في «الأحمر والأسود»، وديكنز الإنجليزي في «أوليفر تويست»، وسوف

يحاول فلوير (١٨٢١-١٨٨٠) أن يبلغ بها قمة الموضوعية، وهو يعرض الشخوص في روايته «مدام بوفارى»، وانتهى بها إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) إلى الطبيعية، وكان يحلو له أن يدعوها التجريبية، لأنه يتتبع ردود فعل الشخصيات التي يضعها وجها لوجه لكي يستنبط منها القوانين دون أى تدخل من جانبه.

وكانت الإضافة الروسية إلى الرواية الواقعية ذات أهمية بالغة، ووجدت رائدها في شخص إيفان ترجنيف (١٨١٨-١٨٨٣) وهو ثرى نبيل أنفق ثلاثين عاما في فرنسا وألمانيا، وتجوّل كثيرا عبر القارة الأوروبية والجزر البريطانية، وكان صديقا لفلوير، وزولا، وهنرى جيمس، ورتولد أورباخ، وأصبح شخصية معروفة، وذات تأثير كبير بين كتاب العصر الفيكتوري البريطانى (١٨٥٠-١٨٨٠) وفنانيه، وترجمت مؤلفاته إلى عشرات اللغات، وراجت في بلاد كثيرة، من بينها الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت بين أوائل المؤلفات التي كشفت عن الحياة والأدب الروسى للعالم الغربى. وسار على خطاه الواقعية إيفان جونشاروف (١٨١٢-١٨٩١) وألكسندر أوستروفسكى (١٨٢٣-١٨٨٦) وآخرون، ولامثيل للرواية الواقعية الروسية في رسم الأجواء القائمة، والمظالم الباغية، وتصوير الشخصيات المربعة، والثائرة، والمريضة نفسيا، وفي رسم المشكلات التحتية، والتجمعات السرية، والصراعات الاجتماعية والأيدولوجية.

وبقيت الرواية الواقعية في أسبانيا أقل قلقاً وعمقاً، تاركة المجال لأنواع روائية أخرى.

لاهتم الرواية الواقعية كثيراً بالشخوص التي تقدمها، أو الأحداث التي تتضمنها، وإنما تدقق كثيرا في أن يكون محتواها شبيها بما نقدمه لنا الحياة اليومية في كل خطوة، ترسمها بدقة وعناية، وتصور لنا الأجواء في صدق وفن، وتدرس النفسيات في عمق.

أما الرواية النفسية فتتصل بالتحليل النفسى والخلقى والعواطف والأهواء بخاصة، وتدور في أغلب الأحيان حول قضايا تتصل بالمشاعر والأحاسيس. ومع أن التحليل النفسى ولد مع قانون السببية لديكارت يمكن القول أيضا أنه يستجيب لدواع فطرية في الإنسان، وليس بغريب إذن أن يعود أول نموذج للرواية النفسية،

بل أكمله، إلى ما قبل ديكارت نفسه وقانونه، فنجدّه عند مدام لافيت في روايتها «الأميرة كليف»، وإن ظلت هذه الرواية فريدة واستثناء في عصرها، حتى نبلغ القرن التاسع عشر فتبدأ الرواية النفسية نوعاً، وتختلف الواقعية، بدأت مع سنت بييف في روايته «شهوة»، ونشرها عام ١٨٣٤، وفيها يحلل نفسية بطل القصة المعقدة، ويتتبع في دقة المسارب الخفية في الضائير، وضروب الانهيار، والأزمات، وألوان الاحتضار الداخلية، تحجبها المظاهر متسقة وهادئة، وتوحى بأن صاحبها في صحة معنوية، وباطنه على النقيض، وكان سنت بييف يحلل نفسه فيها يبدو.

بلغت الرواية النفسية أبعد أعماقها مع الكاتب الفرنسي بروس (١٨٧٢ - ١٩٢٢) وأخذت في التقدم وبلغت الغاية التي لامطمح وراءها مع الكاتب النمساوي روبرت موسيل، ومع الأسف فإن أيّاً من رواياته لم يترجم إلى العربية، ولكن الأدب العالمي يعرفه خير من يحلل شخوص أعماله تحليلاً دقيقاً ذكياً، ساخراً غامضاً، ويعرض لما يصيبها من إحباط أو يجتاحها من أشواق، وقد أفلس الاتجاه النفسي بعد الحرب العالمية الثانية، وأدانه جان بول سارتر بقوة وعنف، ولكن ما من أحد يستطيع القول بأنه لم يستخدمه أبداً في رواياته، وهي فنياً أحكم بناءً مما تبدو عليه للوهلة الأولى. ولكن ذلك لا يمنع القول إن النفس الإنسانية معقدة ومتفردة، أكثر بكثير جداً مما يبدو ظاهراً، وإخضاعها لمنهج موحد، وقوانين عادية، لا يبلغ بنا دائماً النهاية التي نرجوها.

ولم يتردد الرمزيون في أن يكون لهم إسهامهم في عالم الرواية، فكانت الرواية الرمزية، وهي تحتقر المنطق والقياس، لأن ما هو رمزي يعني نقيض السببية الوضعية، وهم يفضلون أن ينظروا إلى الأشياء وإلى العالم نظرة الرجل البدائي، أو الديني، أو الشاعر، وكلهم يرون أن الأشياء المحددة مظاهر لقوة ما خفية، ومن هنا كانت الرمزية تلتقي، وتتوافق، دائماً مع الفن الديني.

وهناك رواية الرعب، ووجدت إقبالا شديداً في نهاية القرن الماضي، ومطلع هذا القرن، وهي إنجليزية في أصولها القريبة، وأسهم في خلقها بقوة الكاتب الإنجليزي هوراس ولبول (١٧١٧ - ١٧٩٧) حين نشر روايته «حصن أوترانت» عام ١٧٦٤، وفيها توجد الأبواب المسحورة، والممرات الخفية، والمداخل السرية،

واستغل الكتاب المحدثون تقنيته على أوسع نطاق، وأخذت طريقها إلى الذبوع والانتشار، وحملت اسماً آخر مثل: الرواية السوداء، نسبة إلى المحتوى، وربما أيضاً لأن غلافها كان يأخذ شكلاً أسود دائماً، تميزاً لها، وعلى تقنية هذه الرواية قامت الرواية البوليسية، وولدت في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

فما هذا الثالوث من الروايات، ويكاد يمثل نوعاً واحداً، سريعاً، وبلغ شهرة مستفيضة، وكون واقعاً ثقافياً هاماً، وغزت عقول الأطفال واستولت على مشاعرهم، وهم أصلاً لا يبحثون عن المتعة الفنية، وتسمح بالتنوع في شكلها ومحتواها، وتجيء ممزجة بالجنس والسادية، وبخاصة السوداء منها.

وتجاور الرواية البوليسية روايتان قريبتا الشبه بها، وهما: رواية الخيال العلمي، ورواية التجسس، وتستلهم الأولى التطور العلمي، ويكاد يسبق الخيال في تقدمه، والإنسان العادي، في عالمنا المعاصر، غارق في خياله، ضائع بين التقنيات العلمية المعاصرة، على استعداد لأن يتقبل كل ما يحكى له عنها تقريباً، ومثل هذا اللون من الروايات يستخدم لأخفاء الواقع، ويفتح أبواباً للهروب على طريقة الرواية الروسية، وشهر هذا اللون على يد الكاتب الفرنسي جيسيو فيرن، وأشهر رواياته «من الأرض إلى القمر»، وكتبها قبل أن يهبط الإنسان على القمر فعلاً، ويحيى بعده الكاتب الانجليزي ويلز، في روايته «الرجل الخفى»، وبعض الكتاب أخذ منها مركباً لأفكاره عن «مدينة فاضلة» يرسمها من خلال خيال علمي، وأشهر روايتين في هذا المجال هما: «١٩٨٤» لجورج أروويل، و«عالم سعيد» لألدوس هيكسلي.

وتبقى لنا ملاحظات ثلاث: أن هذه الروايات تعد الآن من أوسع البرايات انتشاراً، وترجمة وعالمية، وفي حركتها تستجيب لأذواق الذين تترجم لهم، فيضاف إليها ويحذف منها بلا حرج، أو دون حرج كبير، ومن ثم فهي مجال خصب للدراسات المقارنة، وأن هذا النوع الأدبي لم يزدهر في العربية إلا مترجماً وبخاصة بين الحريين العالميتين.

بقي أن نقرر أيضا، أن كل هذه التقسيمات لا تقوم بطبيعة الحال على حدود حاسمة، وإنما على أوصاف واعتبارات غالبية، فما من رواية مغامرة إلا وفيها شيء من العادات والطباع، أو التحليل النفسى، ولا رواية واقعية إلا وفيها شيء من المثالية بالنسبة للمشاعر والأحاسيس.

● الرواية في الأدب العربى:

بين الوعاظ وكتاب السير والوصايا نشأت الرواية العربية، حكايات قصيرة تستهدف النصح والتقويم أو التسلية، وتأخذ بلب السامعين، ولا بد أن الإقبال عليها كان كبيرا، واضطلع بها قبل الإسلام أصحاب الثقافة المزوجة، ممن يعرفون الفارسية إلى جوار العربية، فنحن نعرف أن النضر بن الحارث، وهو طبيب تعلم فى فارس، كان يناهض الرسول ﷺ بحكايات فارسية يقصها من رستم وإسفنديار، وفيه نزلت الآية القرآنية ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِى لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ...﴾، وأنه أحد عشرة أسروا فى معركة بدر، ولم يعف الرسول ﷺ عنهم، وقالت فيه أخته قُتَيْلَة مرثيتها الرائعة تبكيه وتعتب، والتى مطلعها: ياراكبا إن الأثيل مظنة من صبح خامسة وأنت موفق^(١)

ويمضى الإسلام فى زحفه، والعربية فى ركابه، وتختلط بأمشاج من الناس واللغات والثقافات، ويقبل العرب على ما يجدونه فى فهم، ويتمثلونه ويضيفونه إلى ما عندهم، ويطوعونه وفق حاجياتهم، ويشكلونه طبقا لأذواقهم، وكان من أثر هذا القصص الذى يحمل أثرا أجنبيا وأثر بدوره فى الآداب الأجنبية، «ألف ليلة وليلة»، ونمت فى عصور مختلفة، وأصولها الأولى مترجمة عن الفارسية، وهذه أخذت بعضها عن الآداب الهندية، ومن الباحثين من يرى أيضا أن الكتاب يحمل آثارا يونانية مثل قصة السندباد البحرى.

ولم تبلغ «ألف ليلة وليلة» أوروبا كلاً، وإنما تسربت إليها قصصا منعزلة وحكايات مفردة، وأول ترجمة كاملة لها كانت إلى الفرنسية، وتمت أعوام ١٧٠٤ - ١٧١٧، وقام بها أنطوان جالان، ووجدت صدى كبيرا فى الآداب الأوروبية، وبخاصة فى

(١) الأبيات كاملة فى حساسة أبى تمام وكل مصادر الأدب الأولى.

أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وطوال العصر الرومانسي، لأنها تحمل كثيرا من قضايا الرومانسية، كالهروب من الواقع إلى عالم خيالي سحري، والسخرية بالملوك، وترجيح العاطفة على العقل في الاهتمام إلى الحقائق الكبرى، ذلك أن شهر زاد هدت الملك إلى إنسانيته وردّته عن غريزته الوحشية، عن طريق العاطفة لا المنطق، فصارت رمزا للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى عرفها أدبنا العربي المعاصر متأثرا بالآداب الأوروبية، كما في مسرحية «شهر زاد» لتوفيق الحكيم و«القصر المسحور» لتوفيق الحكيم وطه حسين، و«أحلام شهر زاد» لطه حسين، و«مسرحية شهر يار» لعزیز أباظة، و«مسرحية شهر زاد» لعلی أحمد باکثیر^(٢).

وكانت المقامة، وهي خالصة العروبة في نشأتها، خطوة متقدمة، وبطلها متسوّل ماكر ولوع بالملذات ومستتهتر، يحنّال للحصول على المال ممن يخدعهم، ومع هذا قد يكون شجاعا يقتحم الأخطار وينتصر فيها، أو ناقدًا اجتماعيًا، وحتى سياسيًا، أو فقيها متضلعا في مسائل الدين، أو عالما متمكنا من قضايا اللغة، وهو أديب دائما، يرتجل ويحب بدئية، في أسلوب جيد صحيح.

وكان يمكن أن تتطور المقامة لو اتجهت إلى نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية، وأن تؤدي الدور الذي اضطلعت به الرواية والمسرحية في الآداب الغربية، لولا أنها سرعان ما انحرفت إلى المباحكات اللفظية، والألغاز اللغوية، والأسلوب المصطنع الزاخر بالحليلة اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر.

وقد أثرت المقامة في الأدب الفارسي فكتب القاضي حميد الدين البلخي، المتوفى ٥٥٩ هـ = ١١٦٦ م، مقاماته باللغة الفارسية، سار فيها على نهج بديع الزمان و الحريري، كما اعترف في مقدمتها، على الرغم مما بين المقامة العربية والفارسية من خلاف في البناء الفني، فشخصية البطل عند البلخي تحتل المقام الأول، وليس فيها راو معين، وإنما يروي المؤلف أحداثه عن كثير من أصدقائه دون

(٢) درس الدكتور محسن جاسم الموسوي تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي تفصيلا، انظر كتابه: «الوقوف في دائرة السحر» ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ١٧٠٤ - ١٩١٠، الطبعة الثانية، بغداد ١٩٨٦.

أن يذكر أسماءهم، وليس في مقاماته بطل تتعدد مواقفه في مختلف المقامات، على نحو ما نجد عند الحريري وبيديع الزمان، وإنما يوجد في كل مقامة من مقاماته الفارسية بطل يقوم بمغامراته ثم يختفى، دون أن يبين عن اسمه أو مصيره، ويظل مجهولا وراء ستار الغموض والإبهام.

على أن المؤلف الفارسي يتوسع في مقاماته التي موضوعها المناظرات، وكذا في المقامات ذات الطابع الصوفي، وهما نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها^(٣). وأثرت المقامات العربية في الآداب الأوربية تأثيرا واسعا متنوع الدلالة، وعرضنا له من قبل^(٤).

كل هذه الروايات التي أشرنا إليها إنما هي بالمفهوم الواسع للكلمة، أما بالمعنى النقدي الدقيق لمصطلح رواية فليست منها في شيء، ولم يعرف الأدب العربي القديم أو الوسيط هذه، ولم يعن بها النقاد، وإنما عرفها أدبنا الحديث حين اتصل بالآداب الأوربية.

وسلك هذا التأثير طرقا مختلفة في أطوار متعاقبة.

في البدء، وهو ما يمكن أن نسميه عصر الإحياء، اختلط الماثور من تراثنا، مقامة أو حكاية أو رواية، بالقصص الغربي، فكتب محمد المويلحي روايته «حديث عيسى بن هشام»، وفيها من تأثيره بالمقامة سرد المخاطر المتلاحقة التي لا يربط بينها سوى شخصية البطل، مع العناية البالغة بالأسلوب. ومن تأثيره بالأدب الغربي تنويع المناظر، وألوان المغامرات والتحليل النفسي للشخصيات في صراعها مع الأحداث، وما صاحب ذلك كله من نقد اجتماعي لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد^(٥). ومثله في هذا حافظ إبراهيم في «ليالي سطوح»، وأحمد شوقي في «شيطان بنتاءور» و«لادياس»، مع تفاوت بينهم في العفوية واللغة، والإفادة من الأدب الغربي.

وكان الطور الثاني مع أواخر القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن، وفيه بدأ

(٣) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٢٢٨، ط ٣، القاهرة ١٩٦٢.

(٤) انظر ص ٢١٢ و ٢١٣ و ٥٥١ من هذا الكتاب.

(٥) لمزيد من معرفة دور «حديث بن هشام» للمويلحي، يمكن العودة إلى الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور أحمد الهواري «نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام»، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.

الروائيون يتخلصون تدريجاً من الاعتماد على التراث القديم، ويلتمسون نماذجهم في خير ما في الآداب الأوربية من روايات، ولعب التعريب مع تحويل الرواية لتطابق الميول الشعبية دوراً واضحاً، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد مستهدياً بالأصل الأجنبى في مجموعته، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء، على نحو ما حدث في المسرح من قبل، ورغم تشويه القيم الفنية لهذه الروايات الأجنبية في أصلها، لقيت رواجاً هائلاً، على نحو ما نجد عند مصطفى لطفى المنفلوطى، المتوفى عام ١٩٢٤، فقد عرّب روايتين قصيرتين لشاتوبريان الفرنسى هما: أتالا وأعطاها عنوان «الشهداء»، وترجمها إلى العربية فرح أنطون، وانتفع المنفلوطى بهذه الترجمة، والثانية «مغامرات آخر بنى سراج»، وأسماها «الذكرى»، وروايات أخرى من هذا اللون نجعل مصادرها.

وقد درس المستشرق الفرنسى هنرى بيريس الأمر، في مقال عن المنفلوطى نشره في «حولية معهد الدراسات الشرقية»، التى كانت تصدر في الجزائر، ووازن بين الأصل والتعريب، وانتهى إلى «أن المنفلوطى لا يبقى من النماذج التى بين يديه إلا ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأن النص لا يسعفه، أو أن إسعافه ضعيف فإنه يتدخل تدخلاً ذاتياً كيما يضخم بمنطقه الشرقى فكرة داخل النص لا تكاد تبين لإيجازها».

وعرّب المنفلوطى بالطريقة نفسها روايتى «الفضيلة أو بول وفرجينى» للكاتب الفرنسى برنارد دى سان بير (١٧٣٧ - ١٨١٤)، ومسرحية «سيرانو دى برجراك»، للكاتب الفرنسى آدمون زوستان، وأعطاها عنوان: «الشاعر» ويذكر المنفلوطى أن صديقه الدكتور محمد عبد السلام الجندى ترجم هذه المسرحية عن الفرنسية، وطلب إليه أن يهذب عبارتها ليقدمها إلى فرقة تمثيلية، فأعجب بها المنفلوطى، ورأى أن يحولها من القالب المسرحى إلى القالب القصصى «ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل»^(٦). ومثل المنفلوطى صنع حافظ إبراهيم في رواية «البؤساء» لفكتور

(٦) درس الدكتور محمد أبو الأنوار حياة المنفلوطى وآثاره في عمق وتفصيل، وصدرت دراسته في ثلاثة أجزاء بعنوان «مصطفى لطفى المنفلوطى: حياته وأدبه»، والجزء الثانى منها، وهو الذى اعتمدنا عليه، خاص بالقصة في أدب المنفلوطى.

هيجو، وإن كان أسلوبه أقل فخامة وطلاوة من أسلوب المنفلوطي.

ومع انتشار الثقافة، وشدة الاتصال بأوروبا، وارتقاء الوعي الفنى، عزف الجمهور عن الاقتباس، وبدأت الترجمة الصحيحة تنسج طريقها، وإن كان بينها وبين الدقة شوط بعيد.

وجاء الطور الثالث والأخير وطابعه الاستقلال والإبداع، دون أن يعنى هذا تخلف الكاتين لها عن الإفادة من الرواية، العالمية فى نطاق التأثير لا التقليد أو التعريب أو النسخ، وتجلى ذلك واضحا فى معالجة مشكلات بيئتنا وعصرنا، والإسادة بماضينا الوطنى، وتجلى تأثير الرومانسية واضحا فى الروايات الأولى فكانت تاريخية وعاطفية وذاتية، ومرتدة إلى الماضى تشيد به وتبعثه، هروبا من الحاضر وتبعاته، وتبدو شواهد ذلك واضحة فى قصص جورجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) فقد اقتفى أثر ولترسكوت فى رواياته التاريخية العديدة، وجاء بعده، وسار على خطاه، محمد فريد أبو حديد، ومحمد سعيد العريان، وعلى الجارم، وإن كان هؤلاء أنقى وطنية من سابقهم.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت الرواية الواقعية، نقدية فى البدء ثم اشتراكية فيما بعد، وظهر نجيب محفوظ كاتبا روائيا عظيما، بعد مرحلة تمهيدية عاش فيها مع التاريخ، وما لبث أن اتجه إلى الواقع فكتب الرواية الإنسانية متناولا فيها شخصيات من طبقات وأجيال متعاقبة فى «خان الخليلي»، و«زقاق المدق» و«بين القصرين»، وتجلى تأثير بلزاك واضحا فيه، وكذلك إميل زولا، وهو تأثر مارسه هذان الكاتبان الفرنسيان حتى على كتاب أوروبيين آخرين من الإنجليز والإيطاليين.

على أن نجيب محفوظ لم يلبث أن أصبح كاتبا مصريا خالصا، يلتقط مادة أحداثه من حياته، ويضعها فى الإطار المناسب لها، دون أن يكون مدينا فى حركته تأثيرا أو إفادة لأحد وراءه. وقد ظن الناس أنه بعد الثلاثية أعطى كل ما عنده، ولكنه لم يلبث أن فاجأ القراء بروايته «اللى والكلاب» فجاءت فتحا فى تاريخ الرواية العربية، وتمثل نقطة تحول فى أسلوبه، مستخدما فيها أرقى التقنيات وأعقدها، من الرمز والاستعارة وغيرها، إلى جانب وحدة الموضوع، ولونا جديدا من الوحدة فى الزمن والمكان، فالمكان هو الذى يوجد فيه البطل والزمان هو

الحاضر يحمل الماضي في طياته، ويتجه أبداً إلى المستقبل، أى هو الديومة التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون، وكان لمفهومها بالغ الأثر فى فن الرواية فى القرن العشرين^(٧).

وعاصره محمد عبد الحليم عبد الله، روائى عظيم متنوع الإبداع، وكان إبداعه عربياً خالصاً، لأنه لم يكن يتقن لغة أجنبية، وإن أفاد بدهاءة فى إتقان البناء الروائى من الترجمات العديدة التى كانت شائعة على أيامه، ومما كتب العارفون باللغات الأجنبية، وبعدهم أو معهم، توالى سيل دافق من الكتاب استسهلوا هذا اللون، قلة منهم أخذت مهمتها بجدية، وقست على نفسها فى القراءة، وعمقت تجربتها بالانغمار فى الحياة، فكان لنا معهم روائيون ممتازون، ويأتى على رأسهم يوسف إدريس، و يوسف جوهري، على حين أخذت الأكرية الأمر هواية واسنسلته كتابة، فجاء تأليفها ثرثرة كحكايات العجائز، لا تغنى ولا تندر.

ومع تمكن القومية العربية من النفوس لم تعد الرواية العربية فى مصر تقف عند المشاكل المحلية، وإنما اتسع قلب كتابها، كما اتسع قلب شعرائها من قبل، لهموم الأمة العربية بأكملها، فكتب محمود شعبان «زهرة من الجزائر» ومحمود تيمور «نداء المجهول»، وتدور أحداثها فى لبنان، و «شمروخ» وتتخذ مادتها من تدفق البترول وما أحدثه من ثراء، وما أنتج التراء من سلوكيات جديدة، ومع تشابك العالم، وتقارب المسافات لسرعة المواصلات بدأ الكتاب يمدون مسرح أحداثهم خارج الوطن العربى، انعكاساً لتجارب عاشوها فعلاً، فأحداث «جسر الشيطان» رواية عبد الحميد جودة السحار تدور فى ألمانيا، و «رجال وثيران» تسجل انطباعات يوسف إدريس فى إسبانيا، و «ثقوب فى الثوب الأسود» من تأليف إحسان عبد القدوس تتناول مشكلة المغتربين العرب فى أفريقيا السوداء.

وفى الشام، وأعنى به سوريا وفلسطين ولبنان وشرقى الأردن، جاء مولد الرواية متأخراً، وظلت ممارستها جانبية، يميل إليها أولئك الذين بلغوا بر الأمان فى نوع أدبى آخر، وظلت كذلك حتى مع الذين برعوا فيها. وأول محاولة رائدة نلتقى بها فى

(٧) انظر : H. Bergson: Larisa, Ensayo sobre La Significacion de lo Comico, 3ª ed., Buenos Aires 1953.

مجال الرواية التاريخية، ولدت مع معروف الأرنؤوط (١٨٩٢ - ١٩٤٨) حين أصدر روايته «سيد قرينس» في ثلاثة أجزاء، وصدرت عام ١٩٢٩، وبعدها أصدر «عمر بن الخطاب» في جزئين عام ١٩٣٦، و «طارق بن زياد» ١٩٤١، و «فاطمة البتول» ١٩٤٢.

أما الرواية الحديثة بفهمها الفني الدقيق فنلتقى بها لأول مرة في رواية «نهم» للدكتور شكيب الجابري عام ١٩٣٧، ونجح معها في توفير الحد الأدنى من شروط الفن الروائي، لولا أنها تنضح بأجواء غريبة زاعقة، بقدر يمكن معه اعتبارها رواية أوربية كُتبت في اللغة العربية، فهي تدور في جو غربي، وأبطالها أوروبيون، ومفهوم الحب الذي تعالجه أوربي.

وبعد رواية الجابري بدأت الرواية العربية في الشام تسلك طريقها صعدا، ويمكن أن نميز في هذا التطور أربع مراحل متميزة:

● المرحلة الأولى، ١٩٣٧ - ١٩٤٩، وتمثل مرحلة الطفولة، وإنتاجها الروائي محدود كما ومستوى، واتصفت بالأسلوبية والتعليمية، وطغى عليها الاتجاه الرومانسي، وأوضح كتابها: شكيب الجابري، ومعرف الأرنؤوط، وخير الدين الأيوبي.

● المرحلة الثانية، ١٩٥٠ - ١٩٥٨، وجاءت صدى لما شهدته المنطقة من تغيرات سياسية واجتماعية، من نحو الطبقة الوسطى، وشيوع المذاهب الفكرية الأدبية الجديدة، كالواقعية والاشتراكية والوجودية، فتنوعت الموضوعات، وتمثل الكتاب التقنيات الفنية الأوربية والأمريكية بدرجات متفاوتة من النجاح، وانضمت المرأة إلى قافلة المبدعين. ومع ذلك كان التطور في هذه المرحلة بطيئا، وجاءت معظم الروايات محدودة الحجم والعمق، وبرز من كتاب هذه المرحلة اثنان واقعيان: حنا مينه، وحسيب كيالي، وكاتبتان هما: وداد سكاكيني و سلمى الحفار الكزبري.

● المرحلة الثالثة، ١٩٥٩ - ١٩٦٧، وفيها تطورت الرواية كثيرا رغم أن التقنيات الغربية ظلّت غالبة عليها، ولم تقتصر على الشكل وحده وإنما تناولت المضمون أيضا، والمثل الواضح لهذا رواية سلمى الحفار «عينان من إشبيلية»، فهي

تتنمى أحداثا وأشخاصا إلى إسبانيا، وليس فيها ما يمت إلى الحياة العربية غير اللغة.

ولا يختلف الحال في بقية بلاد الشام عن سوريا، غير أن لبنان عرف عددا من الروايات التاريخية تضرب على وتر الفنية، وبعد احتلال الصهيونيين فلسطين بدأ أبناءها يوظفون الرواية للتسجيل والتوثيق، والتعبير عما يجتاح داخلهم من معاناة وإحباط، وقد يتجاوزون الحاضر إلى المستقبل فيبشرون بغد أفضل، وانتصار لن يبعد، ويتجلى كل ذلك واضحا في روايات غسان كنفاني: «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم» و «عائد من حيفا»، وتأخذ روايات أميل حبيبي وهو فلسطيني يعيش في الأرض المحتلة وجهة واقعية اشتراكية واضحة، وهكذا نلتقي به في «سداسية الأيام الستة» و «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتسائل». وحتى هذه المرحلة يمكن القول بعامة أن الرواية العربية في الشام عجزت في مجملها، عن التطور والتجاوب مع التغيرات الاجتماعية من حولها، وبخاصة في سوريا، فقد كان الذين مالوا إليها هم المتأثرون في ثقافتهم بالآداب الأجنبية لأنهم تعلموا في الغرب، أو كانوا يتقنون لغة أجنبية، أما أصحاب الثقافة العربية الخالصة فلم يظهروا ميلا واضحا إلى الرواية الفنية الحديثة. وقد تأثر الروائيون أيضا بكتاب القصة في مصر وبأدباء المهجر، وكلاهما يمثل قناة وسيطة للمؤثرات الأجنبية المعدلة، ولعب مصطفى لطفى المنفلوطي، دورا بارزا في إعداد جيل الخمسينيات، فتيانا وفتيات، ولتقبل نوع معين من التأثيرات القصصية الرومانسية، وبعده واصل التأثير المصري سيره صعدا بدءًا بتوفيق الحكيم، وانتهاء بنجيب محفوظ.

● المرحلة الأخيرة، وتبدأ منذ عام ١٩٦٨ حتى يومنا، وفيها ساءت الواقعية، وأصبحت الرواية أشد ارتباطا بقضايا المجتمع، وتجلي الاتجاه الاشتراكي واضحا في روايات حنا مينة: «المصاييح الزرق» وفيها صور معاناة الطبقة العاملة، و «مضى يعود المطر» وتدور حول الحرية والاشتراكية والوحدة، و «جومي» وعالج فيها قضية الوحدة والانفصال، وتجري أحداثها في أحد أحياء مدينة حلب، وصور نضال الشعب من أجل عودتها.

ونجد أصداء الوجودية في بعض الروايات دون مسوغ معقول من واقعنا، ومن

هنا ظلت هذه التجارب معزولة، فنحن نلتقي بالوجودية في رواية سهيل أدريس «الحى اللاتينى»، وهى صورة لالتقاء حضارتين وما نجم عن هذا اللقاء من تصادم فى القيم والفكر والسلوك، وأخذت الوجودية عند مطاع صفدى اتجاهها آخر فى روايته: «جيل القدر»، و«ثائر محترف»، فهما ترتبطان بموقف مزدوج: التنظير الفلسفى والواقع النضالى، وأسرف الكاتب فى التجريد حتى بدتا أشبه بتمرينات فلسفية غرضها تطبيق أفكار سارتر و كامى على المواقف السياسية وتفسيراتها. وعكست الوجودية عند ليلى بعلبكى فى روايتها «أنا أحيا» و«الآلهة المسوخة» فردية مغلقة، فى إطار من القلق واليأس والصراخ، وفهم مسطح للفكر الوجودى فى الحرية والمسئولية، ومحور اهتمامها قضية المرأة والجنس فى لبنان بخاصة والعالم العربى بعامه، وتميزت فيهما بالصراحة الفاضحة، ومعاداة الرجل، والصراخ العالى من أجل الحرية والفوضوية والعدمية.

وكانت الرمزية أيضا تيارا جديدا وافدا، وحاولت أن تعالج المشكلات الإنسانية والأخلاقية العامة بواسطة الخيال وتصورات، وتجسيم أفكار مجردة، وتحريكها فى أحداث تتشابه وتتداخل لإيضاح الحقائق الفلسفية، واقترب روادها فى اتجاهين: بعضهم سلك طريقه نحو الاتجاه الرمزي الأسطوري، وحاول الإفادة من عنصر الأسطورة فى تأكيد قضاياها، كما نجد فى رواية عيسى الناعورى «فارس يحرق معداته» أو عند أنور قصبى فى روايته «نرسيس»، وآخرون سلكوا طريقهم نحو الاتجاه الرمزي الاجتماعى كما نرى عند جورج سالم فى روايته «فى المنفى».

ووجدت الرواية الجديدة مجالها أيضا، والحديث عنها شكلا ومضمونا ليس سهلا، لأنها لا تركز على مفاهيم محددة من حيث الشكل، ولا تنطلق من مذهب اجتماعى أو سياسى معين، وخير مثال لها رواية وليد إخلاصى «شتاء البحر اليا بس».

والأسباب التى أدت إلى نشأة الرواية فى العراق لا تختلف كثيرا عن الأسباب التى كانت وراء ظهورها فى مصر والشام، ولأنها جاءت تالية لها فإنها تحمل ملامح من التأثير المصرى الواضح، وقد نضيف إليه شيئا من التأثير التركى، ففى مطلع هذا القرن ترجم الشاعر معروف الرصافى (١٨٧٣ - ١٩٤٥) رواية «رؤيا» من التركية، للشاعر والكاتب التركى نامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨)، وصدرت عام

١٩٠٩. وكان من بين مثقفي العراق وشعرائه من يجيد التركية وينظم فيها. على أن أول رواية عربية عرفها العراق كانت «الرواية الإيقاظية»، من تأليف سليمان فيضى الموصلى، وصدرت عام ١٩١٩، وهى - كما وصفها مؤلفها - «رواية أدبية إنتقادية أخلاقية، فكاهية، ذات ٢٠ فصلاً»، وهى نط من الرواية التعليمية هدف من ورائها إلى نشر آرائه الإصلاحية، وخلت من مقومات الرواية، حتى أن هناك من أدرجها فى نطاق المسرحية.

وبين الحربين العالميتين قويت العلاقات الثقافية بين مصر والعراق كثيراً، ولما كانت جذور الشعر فى العراق بعيدة الغور، ولم يكن فى حاجة لأن يتعلم من أحد، وجد فى الرواية فناً جديداً شائقاً، واتخذ من الرواية المصرية نموذجاً، وأقبل على قراءتها، واحتذاها المؤلفون إبداعاً، وانقسم هؤلاء إلى فريقين، أولهما سلك طريق الرواية التاريخية متأثراً بجورجى زيدان، والثانى غلبت عليه الرومانسية متأثراً بمصطفى لطفى المنفلوطى. وكانت المحاولة الأولى الجادة فى هذا الطريق هى محاولات محمود أحمد السيد، ونشر روايته الأولى «فى سبيل الزواج» عام ١٩٢١. وبعد الحرب العالمية الثانية غلبت الواقعية الاشتراكية على الرواية العراقية شكلاً، والاهتمام بواقع الأمة العربية فى مختلف جوانبه محتوى، وعرف العراق عدداً من الروائيين يكثرون كل يوم، وربما كان أوضحهم إنتاجاً عبد الرحمن مجيد الربيعى، وجعفر الخليلى، وحمدي على.

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الروائيين فى بقية البلاد العربية، فقد تخلوا عن الرومانسية، وأصبحوا أكثر التصاقاً بواقع أمنهم، ومع أن عمرها قريب شعوباً مستقلة، وعانت من عدوان استعماري غشوم، عمل جاهداً على تشويه واقعها الثقافى وتخريبه، إلا أنها بدأت تسترد هويتها العربية فى عزم وثقة، رغم كل العملاء والقنابل الموقوتة التى خلفها وراءه، وظهر روائييون لا بأس بهم، عبد المجيد عطية فى روايته «المنبت» فى المغرب، والطاهر وطار فى روايته «الزلازل» فى الجزائر، وأبو بكر خالد فى روايته «النبع المر» وإبراهيم إسحاق فى «حدث القرية»، وكلاهما سودانى، ويحيى الطيب صالح أمة وحده فى مجال الرواية، فهو يستخدم تقنية عالية، ولو أن مضمون ما يكتبه عليه أكثر من تحفظ قومى.

● الفلسفة:

وفي النثر يمكن أن نجد مكانا للفلسفة، ولكنى سوف أتنازل عنه هنا، لا لأنها تثير فيّ الخوف أو أرى فيها شيئا من الخطر، ولكن لأن مادتها بحر لا ساحل له، والصفحات المخصصة للأنواع هنا محدودة، وقد أعرض لها تفصيلا في مكان آخر، ومع ذلك أود أن أثير في كلمات قليلة إلى الفكر الذي حملته إلى هذه الدراسات والعاية التي ربطتها بها.

علينا أن نأخذ في الحسبان أن الجانب الأكبر من المدارس الفلسفية، منذ سقراط حتى اليوم، هدفه دراسة الإنسان في طبيعته وغاياته، وجعلت شعارها: «إعرف نفسك بنفسك»، وكل مدرسة أعطت حلا يحمل شيئا من ذاتيتها، ويمثل أصالة في حقل البحث الفلسفي.

ومع ذلك يمكن القول أيا من المدارس الفلسفية الرئيسية، مهما كان اتجاهها أو اسمها، أو الحل الذي قدمته للمشكلات الإنسانية، مارست في كل الأزمان تأثيرا ذا أهمية على الأدب بمعناه الدقيق، رغم اعتقادي أن الفيلسوف أو دارس الفلسفة عندما يختار اتجاهه الفلسفي لا يكون محايدا تماما، وطبقا لرأيه في طبيعة الإنسان وقدره يرتدى زيّه، مؤرخا أو أدبيا أو روائيا أو ناقدا.

وللفلسفة أثر كبير في الأدب على اختلاف أنواعه، سواء أكان غريبا أم عربيا، فقد أمدته بكثير من المعلومات عن العالم وقضياه، وأفاد منها الأدباء، وبخاصة المتصوفة حين تعرضوا للحياة الإنسانية، والعالم وتغيراته، والله وأبديته، ولا نهايته، وجاء تعبيرهم عنها يجمع بين العمق الفلسفي والأسلوب الأدبي، وكان كثير منهم فلاسفة وأدباء معا، فالمعري شاعر فيلسوف، وابن سينا فيلسوف شاعر، وكان ييكون أبو الفلسفة الحديثة أدبيا وفيلسوبا، وله مقالات تعد من عيون الأدب، وكذلك كان فولتير، تغذى فلسفته أدبه، ويسمو أدبه بفلسفته.

لقد نظم المتنبي كثيرا من الحكم الفلسفية، حتى أخذ العلماء يوازنون بين أبياته والحكم المنقولة عن الفلاسفة، فألف الخاقاني، أبو علي محمد بن الحسن، المتوفى

٥٧٣

٣٨٨ هـ = ٩٩٨ م، الرسالة الخاتمة فيها وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، ويقول القاضي على بن العزيز الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه»: «وإنما تجد له المعنى الذى لم يسبقه الشعراء إليه إذا دقق، فخرج عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة، فقال:

إلْفُ هذا الهوائِ أوقع في الآنفسِ أن الحِمَامَ مُرُّ المذاقِ
والأسى قبل فُرْقَةِ الروحِ عَجْزٌ والأسى لا يكون بعد الفراقِ

وينظم أبو العلاء المعرى كتابه اللزوميات فيضمّنه كله معانى فلسفية تتصل بخلق العالم ونظامه، وعلاقته بالله، وبالوجود وفساده، وبالعقل وسلطانه، فيكون منه كتاب فلسفة وأدب معا:

هَفَّتِ الحَنِيفَةُ والنصارى ما اهدتْ ويهودُ جارتُ والمجوسُ مضلّة
اثنان أهل الأرض: ذو عقل يلا دين، وآخر دين لا عقل له

وبعض الروايات كما ألعنا من قبل قد تؤلف لغاية فلسفية، كرواية حى بن يقظان لابن طفيل، المتوفى ٥٨١ هـ = ١١٨٥ م، والأساس الذى تقوم عليه هو الطريق الذى سلكه فلاسفة المسلمين فى العصر الوسيط ممن نهجوا مذهب الأفلاطونية الحديثة، وقد صور ابن طفيل الإنسان، وهو رمز العقل، فى صورة حى بن يقظان، واليقظان هو الله، ورمى من ورائها إلى بيان الاتفاق بين الدين والفلسفة وشاعت عالميا منذ ذلك التاريخ، فترجمها إلى العبرية موسى التبرونى عام ١٣٤١ م، وعلّق عليها، ونشرها بوكوك مع ترجمة إلى اللاتينية بعنوان «الفيلسوف المعلم نفسه» عام ١٦٧١ م، وعنه ترجمها إلى الإنجليزية جورج كيت، وترجمها إلى الفرنسية ليون جوتيه عام ١٩٠٠ م، وأعاد ترجمتها مرة أخرى سنة ١٩٣٧، وإلى الإسبانية بونس بويجيس عام ١٩١٠، ثم ترجمها مرة أخرى جونثالث بالثيا عام ١٩٣٤.

ويُظن أن الأب اليسوعى الإسبانى بلتسار جراسيان (١٥٨٤ - ١٦٥٨) ألف كتابه «الناقد» متأثرا بها، للتشابه الشديد بينهما، والعقبة الوحيدة أننا لا نملك لرواية ابن طفيل أية ترجمة إسبانية، أو لاتينية سبقت كتاب الناقد، ولكن هذا

لا يمنع من أن يكون المؤلف الإِسباني قد أفاد من ابن طفيل، فربما قرأها في الترجمة العبرية، وهو ما أرجحه، أو في ترجمة قشتاليه لم يصلنا نصها. ويرى غرسيية غومث أن وراء العاملين رواية الصنم والملك وابنه، وهى إحدى الأساطير التى نُسجت حول شخصية الإسكندر الأكبر، ولا بد أنها كانت معرفة عند أهل الأندلس، ولا يزال الأمر بعد في حاجة إلى مزيد من الدرس.

وشاع المنطق القديم، وهو فرع من الفلسفة ومدخل لها، ووافق قبوله عند كل المثقفين، وأصبح مادة أساسية في معاهد التعليم ومدارسه، وغايته أن يعنى المرء بتفكيره، وأن يرتبه في مقدمات محدّدة، تؤدى إلى نتائج مقبولة، وبتحديد معانى الألفاظ والمصطلحات، وكان لذلك أثره في الأدب، وفي النثر بخاصة، فمعه تعلم الكتاب الدقة في التعبير، والقدرة على التنظيم، والتسلسل في التفكير، ومن انحرف عنه ردّه النقاد إلى صوابه، وعابوا على الباحثى أنه لم يسر على المنطق في شعره، فدافع عن نفسه بأن الشعر لا يخضع للمنطق، وأنه في إبداعه يحتذى خطى الأولين، وما كان امرؤ القيس من المنطقيين:

كلّتمونا حدودَ منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذبُهُ
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمد طقٍ ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه

وعلماء الكلام يبحثون في الجزء الذى لا يتجزأ، فيأخذهُ أبو نواس ويقول:

تركتُ منى قليلاً من القليل أقلّ
يكاد لا يتجزأ أقلُّ في اللفظ من «لا»

وابن الرومى يعرض للفكرة فيحللها ويولدها، ويكثر الاستنتاج منها، حتى لا يبقى لأحد بعد ذلك مقالا، ويحجى تعبيره أحيانا متأثرا بالفلسفة والمنطق إلى حد بعيد، كقوله:

لما تُؤذن الدنيا به من صروفها يكون بكاءُ الطفل ساعةً يُولدُ
وإلا فما يبيكه منها وإنّها لأفسحُ ممّا كان فيه وأرحب

ومن فروع الفلسفة علم النفس، ويعنى بتحليل النفس ودراسة حركاتها

وخلجاتها، وما وراء تصرفاتها، والغاية من انفعالاتها، فاستغل الأدب ذلك، وأفاد منه فائدة كبرى، كما تجلّى لنا ذلك عند دراسة الرواية، فإلى جانب الرواية الفلسفة هناك الرواية النفسية، وفيها يعنى الكاتب بتحليل شخصه، وتصوير أحاسيسهم ومظاهرها، وعوارض خجلهم، وأزماتهم النفسية، وكيف ينتصرون عليها أو يصبحون صرعى لها.

● النقد:

النقد نوع أدبي محدث نسبيا إلى حد ما، وهو ما يفسر لنا ميوعة حدوده، وربما ليس لدينا شكل يقدم عددا من المشكلات المعقدة مثله، ويفسح مكانا واسعا لأراء مختلفة.

وتعنى كلمة نقد اصطلاحا الحكم أو التقييم وحين نققد إنما نستخدم قدرتك على التقدير، وتحديد قيمه الإبداع وتبيان مستواه مهما كان، ولكن عمل الناقد يتسع واقعا لجوانب عديدة متنوعة، وأكثر تعقيدا مما تسمح بتصوره هذه الصيغة، فهو لا يقوم بدور قاضى الفن فحسب، وإنما قد يصبح شارحا للجمال الذى فيه، ومفسرا لأسرار الإبداع الفنى، وأحيانا يتخذ موقف الدليل والناصح والهادى والموجه، تارة للمبدع وأخرى للقارئ، وقد تضطره الظروف أن يقوم بدور الشرطى الذى يرد عن الأدب غائلة المعتدين، وقد يصل به الحال أن يكون مبدعا حين ينقد فيصبح فى مستوى ما يقدم به الشاعر أو الروائى. والناقد، وبخاصة حين يتخصص فى دراسة نتاج عصر، قليلا ما يكون سيد نفسه فى اختيار موضوعه وموقفه، لأن تفاوت نوعية المؤلفين والأعمال الأدبية تعرض عليه سلوكا مختلفا فى كل حالة.

فالشاعر والروائى يمكنهما إلى حد ما أن يرتجلا، ولكن الناقد لا يستطيع ذلك، لأن النقد علم وفن، ويتطلب معارف عميقة، وفكرا مطمئنا، وذوقا رقيقا، وخيالا وإحساسا، وأن يسبب أحكامه، وأن تقوم هذه على قواعد صلبة تتفق مع العقل والمنطق، وذلك يحتاج غالبا إلى ثقافة واسعة، من بلاغة ونحو وصرف وعروض، ولغة وتاريخ وفلسفة، وبخاصة ما اتصل منها بعلوم الجمال والنفس والاجتماع، وغيرها. لأن أية دراسة نقدية جيدة لا تقف عند دراسة العمل الأدبي منعزلا، وإنما

توازن، أو تقارن، بينه وبين أعمال أخرى ترتبط به، أو تلتقى معه على نحو ما، وتحلل إمكانات المؤلف وطريقته وكيف استخدمها، وما تأثير به، وسطا أو مناخا أو عنصرا أو كتابا آخرين، قوميين وأجانب، وما في أعمال المؤلف السابقة، وهل يتقدم أو يتأخر، أو يسلك سبلا جديدة.

ويختلف منهج النقد المستخدم تبعاً لمزاج الناقد، وطابع العمل الأدبي ومستواه، حتى يمكن القول أن أي واحد من النقّاد الكبار مثل: سنت بيث، وتين، وبرونتيير، ومحمد غنيمي هلال، ومحمد مندور، وعباس العقاد وآخرين، له أسلوبه الخاص. وأشد المناهج بساطة هي: النقد التحليلي، و النقد التركيبي، والنقد التكاملي. فالنقد التحليلي يحلل العمل الأدبي إلى أقسامه المختلفة: المحتوى والشكل والخطّة، ويدرس كلّاً منها على انفراد، ويبحث مستوى الانسجام بين هذه العناصر. والتركيبي على النقيض، لا يلقى بالألا إلى التفصيلات، وإنما يجمع أجزاء العمل في كل، ويلحظ هذا الكل في مجمله. ويطبق التحليلي عملياً على مؤلفات ذات قيمة محدودة، والتركيبي على أعمال جيدة أو رائعة، ومع هذا فإن المنهج الأقرب فهما وإرضاء هو التكاملي، وهو الذي يخلط بين المنهجين السابقين، وربما مناهج أخرى أيضاً، ويجعل منها واحداً.

كان النقّاد قديماً، وربما على امتداد العصر الوسيط كله أيضاً، يهتمون بالسّكل، أي بالجانب الأكثر تنوعاً وفناء، ولم يهتموا بالتاريخ، وأداروا ظهورهم لكل ما يتصل بالزمان أو المكان، وظل النقد إجمالاً في نطاق النظرية التجريدية، وفي أيامنا هذه أخذ البحث في العمل ذاته مكاناً أولياً، حياته وروحه، وكيف نكتشف أعماقه، وهو أمر غير ممكن إذا لم نضعه في الوسط الذي أبدعه، والشعب الذي رآه يولد، والبيئة التي ازدهر فيها، دينية واجتماعية وسياسية.

إن أي عمل يبدو جميلاً لأنه كان على وفاق مع المجتمع الذي صنعه. وإذا كان مجال النقد واسعاً، وحدوده مرنة، فهو يبحث في أنواع عديدة من المعارف المختلفة، فهناك النقد الفلسفي الذي يتجه إلى وضع حدود للمعرفة في حد ذاتها، فيجمع العناصر بعد بحثها في هيكل واحد، ومجاله كل أنواع العلوم، لأنه يستهدف المعرفة العامة.

نم النقد الديني ومجاليه الكتب المقدسة، ومارسه المسلمون والمسيحيون على السواء، ولو أن المسلمين تناولوه في دائرة ضيقة، واعتبار ما قاموا به نقد من قبيل التجوز، رغم أنه كان ذا أثر عظيم في نشأة النقد العربي وتطوره، وملتقى به في كتب التفسير التي تناولت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، حيث تناول المفسرون التراكيب القرآنية، واهتموا ببيان أوجه الإعجاز بخاصة، ومن ثم يمكن اعتبارهم نقاداً على نحو ما، مع أن حركتهم كانت في نطاق أن القرآن كتاب الله المنزل لفظاً ومعنى، ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

أما المسيحيون فتوزعوا شيعاً، فالكاثوليك بنوا نقدهم على أساس أن الله ألهم المؤلفين نصوص كتابه، وأعانهم في التأليف نفسه، وعصمهم من الخطأ، وهم يشرحونها عقيدة وأخلاقاً، ونسبة إلى مؤلفيها، وتوضيحها بما يصنعون من مقارنات بين هذه النصوص وغيرها. وعقيدتهم في أن الله ألهمها لا تهدم شخصية الكاتب، ولا تتناسى طابعه الخاص المستمد من ثقافته أو زمنه أو خلقه أو أسلوبه، وهذا فارق جوهري بين عقيدة المسلمين في القرآن الكريم والمسيحيين في كتابهم المقدس، والبروتستانت يرونها كتباً إنسانية من وضع البشر، ويعترفون بما لها من أصل إلهي، ويطبقون الطريقة التاريخية في نقدهم لها.

ويدرس النقد التاريخي المصادر التاريخية ليجلو الحقيقة مما علق بها من شوائب عبر الزمن، سواء كانت رواية أم كتابة أم أثر، وإذا استثنينا ابن خلدون في مقدمته، لا في تاريخه، فقلماً نجد لذلك صدى عند المؤرخين العرب. على حين يختص النقد اللغوي، أو نقد النصوص، بتصحيح النصوص وتوثيقها، وبالتأكد من نسبتها إلى قائلها وقد نشأ وبلغ القمة على يد المسلمين، وحقق قدراً من الدقة لا يجارى، وكل ما يؤخذ عليه ضيق الدائرة التي كان يتحرك فيها، فقد ارتبط بدءاً بصحة الأحاديث النبوية، ومن آثاره علم الرواية، أو ما يسمى بالجرح والتعديل.

ونصل أخيراً إلى النقد الأدبي نفسه، وهو أوسع هذه الأنواع مدى، وأقدمها تاريخاً، فقد مارسه اليونان، ثم الرومان، ومن بعدهم العرب، وعن أولئك وهؤلاء أخذ المحدثون، وعبر الزمن تغير في مناهجه وأغراضه. وكان أفلاطون أول من تناوله بشكل عام، فتكلم عن الجمال والفنون والشعر، ثم جاء أرسطو من بعده

فجمع هذه الملاحظات المشتتة والأفكار الأدبية العامة، وصاغها في قواعد، وكان بحق أول من نظم هذا العلم ووضع أسسه وقواعده. ولعل أهم أثر لمدرسة الإسكندرية الشهيرة أنها حوّلت النقد من الناحية الفلسفية إلى الناحية العلمية واللغوية، وأهم علمائها أريستارك، وكان يعرف بأمير نقاد الإسكندرية، ودينيس داليكانواس، وتكلم تفصيلا عن الأسلوب والقواعد والأسس في الخطابة، وبلوتارخ وامتاز بنقده الأخلاقي واتجاهه إلى عامة الشعب، فبسط لهم الأدب وجعله في متناول الكثيرين.

وبدأ النقد عند الرومان واهن الخطى، لا يكاد يتجاوز النظر في قواعد النحو، والعناية باللغة اللاتينية في حذ ذاتها، دون اهتمام بآثارها الأدبية، إلى أن ظهر شيشرون الخطيب العظيم، ومعه يبدأ النقد الحقيقي، واتجهت أبحاثه في هذا المجال إلى الخطابة والخطيب وقواعد كل منها، واحتذى خطوه كانتليانوس وتاسيتوس، حتى إذا جاء هوراس خرج بالنقد من الدائرة الضيقة، وعاد به إلى محاكاة اليونان في تشعبه، وكتب مؤلفه «فن الشعر».

وفي العصور الوسطى مات النقد عند الغربيين أو كاد، ولا تحس له أيّ صدى إلا مع عصر النهضة الأوروبية، حين بدأ الاهتمام بالدراسات القديمة فبدأ معها الاهتمام بدراسة النقد الأدبي، ولكن هؤلاء جميعا ابتداء من أرسطو ومرورا بهوراس وانتهاء بالنقاد الفرنسي بوالو كتبوا في البلاغة وقواعدها، وجاءت أعمالهم نتيجة دراسة ناقدة للأعمال الخالدة، ويمكن أن نطلق عليهم: رواد ما قبل النوع. ومن عصر النهضة حتى يومنا هذا تعرض النقد لتطورات عديدة: في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أي خلال عصر الكلاسيكية الجديدة، أخذ طابعا عقائديا صارما، فالناقد يحصر نفسه في ملاحظة إلى أيّ مدى تلتزم الأعمال الأدبية قواعد البلاغة، ويمتدح قريبا منها أو بعدها عنها يحكم عليها راضيا أو رافضا. ومع مطلع القرن التاسع عشر، أي مع الرومانسية، أخذ النقد ظلالة عاطفية، وانطباعية، فكانت أحكامه غالبا هشة إلى حد بعيد. ومع ذلك ففي هذا القرن نفسه أصبح أكثر عقلانية وعمقا، وبدا كما لو كان تدريبا نفسيا، وملاحظات اجتماعية وتاريخية، وبخاصة عند سنت بيث، وكان يطبق مناهج العلم، ويحلم بأن يكتب من خلال النقد تاريخا طبيعيا للنبغاء والعباقرة.

ثم حاول تين أن يضفى عليه طابعا أكثر علمية، بجانب الجانب الجمالى فى العمل الأدبى، وبلغ به الحال أن اعتبره ونيفة تاريخية واجتماعية ليس غير، وحتى يومنا هذا لا يزال هذا المنهج يحتفظ بشيء من نبضه، وهناك من يطبقه، ولو أنه أدى إلى ردّ عنيف، فقام من يناهضه ويشجبه بلا هوادة.

وبدأ النقد عند العرب بملاحظات عامة تلقى على عواهنها تارة، ويحلونها تارة أخرى، ويعنون فيها النظر أحيانا لتكون بمثابة قواعد، وكان جل اهتمامهم بالشعر، ربما لأنه نضج قبل غيره من الآثار الأدبية الأخرى، على حين عنى الرومان أولاً بالخطابة، لأنها كانت أرقى الأنواع الأدبية حينذاك. وكان ابن سلام الجهمى أول من عرض للنقد فى كتابه «طبقات فحول الشعراء» وتلاه ابن قتيبة فى مقدمته «للشعر والشعراء»، ثم الآمدى فى «الموازنة بين الطائيين»، و الجرجاني فى «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، و ابن رشيق فى «العمدة فى صناعة الشعر ونقده»، وتلا ذلك الدور الذى تناول الآثار الأدبية بتوسعة، فكتب أبو هلال العسكرى «الصناعتين»، والمرزبانى «الموشح»، وأبو هلال العسكرى «ديوان المعانى» وعبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز»، وآخرون كثيرون مقلدون أو دون هؤلاء مرتبة.

فإذا أدركنا القرن التاسع عشر وجدنا النقد يتطور عميقا ويمضى بعيدا، وأصابه من التغيير الشديد ما أصاب الرواية أو التاريخ. وقبل هذا القرن كانت الأحكام تنصب على الظاهر، من قواعد وتأليف وأسلوب، وفقا لطراز معين يقاس عليه، ولكن عوامل جديدة جعلت الناقد يسمو بوجهة نظره، ويوسع مجال عمله، وفى مقدمتها مدام دى ستال بكتابتها «عن الأدب»، وشاتوبريان بكتابه «عبقريّة المسيحية»، وتطور العلوم التاريخية بعامة، وبعد ذلك تدفق العديد من النقاد العظام.

يقوم النقد بدور بالغ فى الحياة الثقافية، والناقد الجاد يمكن أن يوجه الرأى العام فنيا بمقالاته، ودراساته الموجزة أو المطوّلة، ومن هنا فإن مسئوليته كبيرة، فهو قادر على أن يدفع الجمهور نحو عمل أدبى ما، وأن يصدّه عنه، وأن يقضى على مبدع فى أول الطريق، أو يهد له سبيل الشهرة، أو يلقي ستار النسيان على أديب واسع الذبوع والانتشار، ولكى يؤثر الناقد فى الحياة الأدبية على هذا النحو، لابد أن يجمع

بين الاستقامة الخلقية، والصلابة في الرأي، والشعور الرهيف، وأن يكون ذا ثقافة واسعة عميقة.

● النثر التعليمي:

وهو يعالج نفس الموضوعات التي يعالجها الشعر التعليمي الحقيقة والخير والجمال، أو إن تئت العلوم، والأخلاق، والفنون. ولكن بينما يقوم الشعر على الانفعالات والصور بخاصة، ولا يتحمل العرض الصارم الذي نراه في النصوص العلمية، وإلا تعرض للجفاف والجمود وفقد طبيعته، نجد النثر على النقيض من ذلك، يفضل أن يتجه إلى العقل، وأن يثير المتعة من خلال دقة النظرة، وعمق الفكرة، وضبط الوقائع، وتركيز التأليف، وتحديد الأسلوب. ومن المؤكد أن المفكرين والعلماء والنقاد لا يعوزهم الإحساس ولا الخيال، وهما موهبتان تمنحان الأثر الفني قيمته الأدبية، ولكن في طوقهم السيطرة عليها، والاقتصاد في الزخرفة والتزيين، والتركيز في الأفكار على القوة، والاستقامة في البرهنة والاستدلال.

بعض العلوم تنافى - بطبيعتها - الأسلوب الأدبي تماما، وليس واردا أن تدخل معنا هنا، فالحساب والجبر والهندسة لا تنسج للأساليب الأدبية، ولا تحدث أى تأثير في نفوسنا، ولا تبعث أية صورة في خيالنا، وكل ما هنالك أنها تنقلنا إلى عالم جامد من الأرقام والصيغ المجردة، ولديها عقلية خالصة، وقد تكون ذات فائدة عملية في الحياة.

على حين أن العلوم الطبيعية، ومادتها الكون الفسيح الذى يقع بصرنا عليه من أرض وسماء، وما فوقها وبينها من أفلاك وحيوان ونبات ومهمتها أن تصف هذا العالم، وأن تنفذ إلى ما فيه من أسرار، وأن تتعامل مع كائنات ذات طبائع مختلفة، وألوان متيرة، ودقة متناهية، وتطورها صور عديدة، وتتفاوت أحجاما من الذرة إلى الكوكب اللامتناهى، وتواجه واقعا مثيرا للدهشة والعجب، في تكوين الأجسام، وغرائز الحيوان، وخصائص النبات، وقوى الطبيعة، مما ينعكس في أسلوب المؤلف، ويضفى عليه طابعا أدبيا، مهما كان علميا، وكتاب الحيوان للجاحظ رغم قدمه، وعدم انتشاره منهجه، مثل حى لهذا، واحتذى فيه كتاب أرسطو من قبل،

فكرة على الأقل، وفي الكثير مما كان يكتبه المرحوم الدكتور أحمد زكى حدينا صورة مجسمة للعلم حين يقدم فى أسلوب أدبى.

وقد يؤثر الكاتب أن يقدم الحقائق العلمية بطريقة سهلة، وفى لغة مواتية، دون عدوان على الحقيقة، وأن يكشف عن الدور المغامر الذى قام به العلماء الرواد، فى أسلوب محبب شائق، وربما كان أفضل مثل لهذا اللون من التأليف كتاب «قصة الميكروب: كيف كشفه رجاله»، وألفه الكاتب العالم بول دى كرويف، وقاربت طبعاته المثة فى اللغة الإنجليزية، وترجمه الدكتور أحمد زكى إلى اللغة العربية عام ١٩٣٨.

أما العلوم الإنسانية فمجالها الروح، بعضها مناطه القلب كالدين، أو العقل كالفلسفة، أو شامل لها كعلوم الاجتماع، التى تعنى بالفرد فى نطاق الجماعة، من نظم الحكم أو الملكية أو الأسرة، وهى أقرب إلى الأدب من العلوم الطبيعية الخالصة، لأن مهمة كتابها أن يبحثوا بمصباح فى زوايا القلب أو العقل، وبقدر ما تكون الأمة راقية ومتقدمة تكون حاجتها إلى تسجيل قواعد الحياة، وأن تصوغ ما عرفته فى تجارب تسترشد بها الأجيال القادمة، ومتل هذه الكتابة تحمل صورا من الترغيب أو الترهيب، ومن الرضى أو الكراهية، لأن الكاتب الحق لا يكتفى بتصوير الحياة، وإنما يحكم عليها، ويحرص على نشر آرائه، وصدق عقيدته فيها، وترجيح فكرة على أخرى، وإعجابه بشخص دون آخر، وقد يستخدم الخيال فى سد الفجوات التى تواجهه، فهى ذات طابع أدبى وإن كانت غايتها فكرية خالصة، ومنهجها عقلى محكم، ويحكمها الوضوح فى التعبير أولا وأخيرا.

واللغات الحية كلها تعرف هذا اللون من التأليف، كمقدمة ابن خلدون، والأخلاق والسير لابن حزم، وتليماك لفينيون، وهو من بين ما ترجمه رفاة الطهطاوى، أو روح الشرائع لمونتيسكيو، وترجمه عادل زعير إلى اللغة العربية، والعقد الاجتماعى لروسو، والله لعباس العقاد، والقضايا الفلسفية التى يقدمها زكى نجيب محمود، وغير ذلك كثير.

● الصحافة:

ظهرت الصحافة نتيجة حتمية لاختراع المطبعة، وكان هذا أول العهد بها، إذا لم نأخذ في الحسبان صحف الحائط التي كانت تعلّق قديما في الميادين العامة، أو في المساجد، أو في الكنائس، لإعلام الناس بأخبار الحروب، وأسعار السلع، وحركة التجارة، وأوامر الحكومة. وعرف القرن الخامس عشر، وفي مدينة البندقية بخاصة، صورا من هذه الصحف الحائطية، تباع الواحدة منها بغازيته Gazzeta، وهي عملة كانت شائعة في المدينة، ومن يومها ارتبطت الكلمة بعالم الصحافة، وشاعت في كل أوروبا. ومع تطور المطبعة في القرن السادس عشر ظهرت أول غازيته في ألمانيا، ثم تلتها فرنسا وهولندا وإنجلترا، وابتداء من القرن الثامن عشر بلغت الصحافة، وبخاصة الإنجليزية منها، قدرا عاليا من الانتشار والنفوذ والرقى، لكن أحدا لم ينظر إليها على أنها نوع أدبي مستقل، ذو طابع متميز، إلا في القرن التاسع عشر، أما قبله فكانت وسيلة إعلام ونسر أخبار فحسب.

وعرف العالم العربي الصحافة في مصر أولا بتأثير أجنبي، فقد أنشأ الفرنسيون خلال حملتهم على مصر، ١٧٩٨ - ١٨٠١ م، صحيفتين فرنسيتين هما: «العُشار المصرى La Dècade Egyptienne» وهي علمية اقتصادية أسبوعية، تصدر كل عشرة أيام، لأن الأسبوع في مصطلح التقويم الجمهورى الفرنسى يومها عشرة أيام، وتنشر أبحاث المجمع العلمى ومناقشات أعضائه، والأخرى «بريد مصر Le Courriere de l'Egypte»، وهي الصحيفة الرسمية للحملة، وتصدر كل أربعة أيام، وكلتاها ذهبت مع جلاء الفرنسيين. وإلى جوار هاتين الصحيفتين الفرنسيتين كانت «سلسلة التاريخ» التي يحررها إسماعيل الخشاب، وتنشر ما يجرى من الأحكام في ديوان القضايا الوطنية، وصدرت بدل نشرة كان مقررا أن تحمل اسم «التنبية»، ولكنها لم تصدر.

وفي عام ١٨٢٢ أصدر محمد على أول صحيفة عربية، فاستعار لها الاسم الأجنبى، وخرجت تحمل اسم «جرنال الخديو»، وتتضمن أخبار الحكومة، وقصصا من ألف ليلة وليلة، وبعدها بسنوات ست ظهرت الوقائع المصرية، ولا تزال تصدر

حتى يومنا هذا، وإن اختصت أخيراً بالأُمور الرسمية، من قرارات ولوائح وقوانين وإعلانات وغيرها، وفي عنوانها حلت كلمة «وقائع» مكان لفظ «جرنال» الأجنبي. وأحياناً كانوا يستخدمون فيما يصدر في تلك الأيام اسم «كازته» أو «غازته» من Gazette الفرنسية، وحين حاولوا تعريبها استخدموا كلمة «نشرة»، أو «الورقة الخبرية»، أو «الرسالة الخبرية»، ولم يُكتب التوفيق لأشئ منها.

أول من استعمل كلمة «الصحيفة» بمعناها الحديث رُشيد الدحداح، حين أصدر في العاصمة الفرنسية «برجيس باريس»، عام ١٨٥٨، باللغة العربية، وبرعاية الحُديو سعيد، وبعد ذلك شاع استخدام اللفظ في الدوريات وقوانين المطبوعات، واستقر معناه الاصطلاحي. ولكن أحمد فارس الشدياق، وعاش في مصر زمننا، وعمل محرراً في الوقائع المصرية، اختار عندما أصدر «الجوائب العربية» في الآستانة عام ١٨٦٠ م، أن يطلق عليها اسم جريدة، مخالفة لرُشيد الدحداح، وهو لفظ كان معروفاً في مصر لتسجيل الضرائب، وضبط الأموال، وقيد الحسابات، فقام ذلك على هذا، واستقر الاسم في لغة الصحافة وذاع أيضاً.

أما أول من استخدم لفظ مجلة بمعناها الحديث المصطلح عليه، فهو الشيخ إبراهيم اليازجي، حين اشترك مع الدكتور بشارة زلز والدكتور خليل سعادة في إصدار مجلة الطبيب في بيروت عام ١٨٨٤، وحدد المعنى المراد بالكلمة، بأنها صحيفة علمية أو دينية أو أدبية أو انتقادية، أو تاريخية أو ما شاكل ذلك، تصدر تباعاً في أوقات معينة. ويرى أستاذنا الدكتور محمد مهدي علام بأنها «صورة مختصرة سريعة رخيصة الثمن لدوائر المعارف»، وأنها قديمة في حياة المجتمع العربي، فليست مجالس الأدب والمناظرات والأمالى وتناقل الروايات إلا صورة من صور المجلات في القديم.

وقد استعملت كلمة «مجلة» لأول مرة بمعنى الصحيفة الدورية المشملة على مقالات متنوعة عندما ظهرت في لندن مجلة The Gentleman's Magazine عام ١٧٣١، ووصفت نفسها بأنها شهرية تضم مقالات في موضوعات مختلفة. والكلمة ذات أصل عربي ومعناها المخزن، وما يتصل به، ثم دخلت الإسبانية بالمعنى نفسه في صورة Almacén، وانتقلت إلى الفرنسية وأصبحت Magasin، وفي الإيطالية

Magazzino وفي الإنجليزية Magazine، وتعنى فيها كلها أصلا مخزن البضائع، أو الخانات الصغير، أو مخزن المدفع الذى يوضع فيه البارود، أو مخزن البندقية الذى يوضع فيه طلقات الرصاص، والمعنى القديم للكلمة فى اللغة العربية يقرب من المعنى الحديث المصطلح عليه اقترابا شديدا.

وهكذا عرفت الحياة الأدبية والثقافية ثلاثة مصطلحات جديدة: الصحيفة والجريدة والمجلة، ومع الزمن أصبح معنى الصحيفة والجريدة واحدا، يُستخدمان على السواء، بينما أصبح الفارق بينها وبين المجلة واضحا، فالجريدة، أو الصحيفة تصدر يومية، وتُخاطب عامة الناس، وتعتمد على الخبر، والمقال، والتقرير الصحفى، حديثا أو تحقيقا أو استطلاعاً، والمجلة قد تكون أسبوعية، أو نصف شهرية، أو فصلية، أو نصف سنوية أو سنوية، وتؤثر التخصص، فتكون أدبية، أو اقتصادية، أو قانونية، أو دينية، أو فلسفية، أو طبية، أو زراعية، أو غيرها، وفقا لثقافة القارئ الذى تنجه إليه، وذلك لا يعنى بدهاة أنها لا تخرج فى جانب محدود عن هذا التخصص الدقيق، فتضمن مادتها شيئا يخرج من اختصاصها، ولكنه يهم القراء الذين تتوجه إليهم.

والصحافة، جريدة أو مجلة، أداة بالغة الأهمية لنقل الثقافة والأفكار والأساليب قوميا وعالميا، ففيها ما يعين على دراسة النتائج المعاصر وتقييمه والتعريف به، ومن خلال المقالات والأبحاث الموجزة يمكن أن نلتقط حرارة الحياة الأدبية فى الموافقة أو المعارضة، ونقع على الجديد من المذاهب والاتجاهات، وعلى ما تقدمه من قضايا جديدة، وموقف الكتاب والجمهور منها، وإذا كان الكثير مما يرد فيها أجوف زائفا، ومجرد انطباعات سريعة الزوال، فإن قلة منها تستطيع أن تتغلب على حصار الواقع الصحفى، فهى تعرف كيف نبث فيما تكتب إيقاعا صادقا وعميقا، يكسبها صفة الدوام والخلود، وإذا كان الواقع الثقافى نسى كثيرين جدا من كتاب الصحف، ولم يعد يذكر منهم أحدا، فلا أظنه سوف ينسى بسهولة كاتبها صحفيا مثل محمد حسين هيكل، وكثيرا مما نقرأه الآن لكبار أدبائنا ومفكرينا، كالدكتور طه حسين، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وسلامة موسى، وأحمد حسن الزيات، وأحمد أمين، ومصطفى صادق الرافعى، والدكتور محمد حسين هيكل، وعبد العزيز البشري،

ونجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ومن الشعراء أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم وغيرهم كثير، إنما نشر في الصحف والمجلات بدءاً، مقالات متفرقة، أو متتابعة، وبعضه جُمع بعد وفاة كاتبه، وهم يدينون بشهرتهم وشعبيتهم للصحف والمجلات أولاً ولإبداعهم ثانياً.

التأثير الثقافي والأدبي، إلى جانب الاجتماعي، للصحيفة أو المجلة، بالغ الأهمية، وانتشار الأولى لا يعدله انتشار أية وسيلة أخرى مكتوبة، فهي تطرق أبواب كل الطبقات الاجتماعية، وتحرك في خفة وسهولة وسرعة، ومن ثم كانت سلاحاً ثقافياً وأديباً وإعلامياً قوى التأثير والفعالية.

يتميز أسلوب الصحافة بالوضوح، ويمكن أن تستخدم أشكالاً أدبية متعددة وبخاصة الروائي والوصفي، تبعاً لموضوع الإعلام أو التعليق أو المقال. ولغتها سهلة، دون أن تهبط إلى مستوى العامية، وتعبيراتها دقيقة وصحيحة، وتتميز بالعمق والمناسبة والوضوح، ويحى أسلوبها بالتالي لطيفاً ومعنى به، أكثر مما هو أتيق أو جميل أو متقن، أو وليد درس وتأمل، موائماً للسرعة والعمق والغاية التي تتوخاها الصحيفة، فهي تتوجه أولاً وأخيراً إلى قراء من كل الطبقات الاجتماعية. غير أن هناك جوانب في الصحيفة تتطلب أسلوباً أقوى، ومستوى أرفع من الجمل، كالافتتاحية المتأمل، والصفحات الأدبية، والنقد والمقال وغيرها، فهي تقترب من الأنواع الأدبية الأخرى، وعليها أن نخضع للقواعد الخاصة بها، مع مراعاة أنها تكتب لصحيفة فلا تبعد عما هو جوهري في ما يكتب لها، وهو: الدقة والوضوح.

لقد كانت لغة مصطفى صادق الرافعي في بدء حياته الأدبية صعبة، وأسلوبه عسير، وتراكيبه ترانية خالصة، فلما بدأ يكتب مقالته الأسبوعية في مجلة الرسالة رقى وعذب، واقترب كثيراً من جمهور قرائه، وتعودنا ونحن طلاب أن نقرأ كتابه الممتع «وحى القلم»، وهو مجموعة مقالاته التي نشرها في المجلات المختلفة، من آخر أجزائه، ثم نصد حتى الأول منها، لنعتاد أسلوبه، ونقف على خصائص تعبيره، ونفتح مغاليق جملة وأسرارها.

ثمة فارق جوهري، لا ينبغي أن يغيب عن خاطرنا، بين الصحيفة التي تستخدم المطبعة والحرف، والتي تستخدم الهواء والصوت، فالأولى مرئية والثانية مسموعة،

وذلك كله يؤثر على نحو ملحوظ في ظروف تحرير كل واحدة وترتيبها، ولا يمكن المقارنة بين أعداد الذين يقرأون والذين يسمعون، فالأولى نلتقاها، ونبحث عنها، أو ترسل إلينا، أما الثانية فتقتحم أكثر جوانب البيت خصوصية، أو مكان العمل بُعدًا، وتعتمد على الصوت الإنساني وهو مؤثر في الفكر إلى حد بعيد.

الصحيفة مكتوبة، أو مذاعة، أو مثلفة، أشد فعالية وتأثيرا من كتاب المؤلف، ومنصة الخطيب، والأخيرة منها أصبحت جهازا إعلاميا مرعبا، ومؤثرا بلا حدود.

أما المجلات فتقدم عادة تصنيفا ممتازا، دقيقا، وحتى قاسيا، في اختيار المادة التي تقدمها، علمية أو فنية أو أدبية أو فلسفية أو غيرها، وتعنى بالأبحاث، على نحو ما كانت عليه الحال عندنا في المقتطف والرسالة والثقافة والمنار، وكما هو عليه الحال الآن في الهلال، وعالم الفكر، وآفاق عربية وغيرها. وفي آحايين كثيرة، وفي مناسبات خاصة تبلغ الدقة في التصنيف واختيار الموضوعات حدا يقترب بها من الكتاب، في إعداد جيد، وتحرير متعمق، وهي في هذا تقف في الطرف المقابل من الجريدة التي تعتمد على العفوية والارتجال، وكل ما طابعه العجلة.

لا تقف رسالة الصحافة عند الإعلام، أو تصوير الواقع في جوانبه المتعددة، وإنما تنسّر أيضا الأفكار والمعارف من كل نوع واتجاه، وهي أكثر مصادر المعرفة ديمقراطية، لا يساويها في هذا مصدر آخر، حتى ولا المسرح في البلاد التي تعرفه من قديم، وترك أثرا واضحا في تربية الشعوب وثقيفها، فهو لا يستطيع أن ينافس الصحافة، أو يبلغ من الفعالية ما بلغته، فهي تيار شديد الاندفاع، يدفع الثقافة والتربية والتقدم إلى الأمام بقوة، وليس مبالغة أن تدعى «السلطة الرابعة»، القوامة على الحكومات، فمنها يطل الرأي العام واضحا، وبدون رقابته الجادة والصادقة لا يُرجى شيء إيجابي من السلطات التشريعية والقضائية والتنفيذية، وبحق أيضا يعدونها مقياس الحضارة، فهي توجز في أعمدها سير العالم، ويلتقى على صفحاتها عالم صغير أيضا، تتجاوز فيه الأفكار المتعارضة، والمشاعر المتباينة، والآراء المختلفة.

● المقالة:

تختلف الآراء حول طابع هذا النوع ومداه، ويمكن القول بعامة أن المقالة تطلق

على لون من التأليف النثرى، موجز نسبيا يكتب عفويا وسريعا ويعرض دون منهجية صارمة، وفي عمق ونضج، ومشاعر ذاتية، موضوعاً علمياً أو اقتصادياً أو فلسفياً أو تاريخياً أو اجتماعياً أو غيرها، يشرحها المقالى، ويؤيدها بالبراهين، وفيها تتجلى العناصر الثلاثة التالية، وهى عماد أية مقالة: عمق البحث، واعتناء الناقد، وقوة الشعور، وفيها تتأكد شخصية الكاتب المُلهم فتضفى على جفاء الموضوعية، وجسوة النثر العلمى، طابعاً شعرياً، دون أن يمس ذلك قيمتها الفكرية.

طابع المقالة إذن الجودة والجمال والإيجاز ومرونة التأليف، فهى تتسع وتنوع طبقاً للموضوع الذى تعالجه، غير أن التركيز أوضح ملامحها وأقواها جاذبية. والمقالة كالبحت تعرض نقاطاً محدّدة، علمية أو فنية، ولكن المقالى يتمتع فيها بحرية أوسع، حين يفسر أو يعلل، أو يقدم أفكاره دون أن يلتزم بمنهجية صارمة كالتى يتطلبها البحث، وأيضاً دون أن يبتعد عن الغاية التثقيفية، فهى نوع أدبى يضع للنثر التعليمى أجنحة، ويحلّ مكان المنهجية العلمية تنظيمها جمالياً، وربما مسحة عاطفية، مما يبدو كأنه فوضى فنية فى كثير من الأحوال.

لا تهدف المقالة، إذا شئنا الدقة، إلى غاية تعليمية، وإنما غايتها ثقافية، ولا تطمح فى أن تُعلّم، ولكن أن تُحرّك وتقلق، بقوة وعمق، وأن تدفع القارئ إلى موضوعات جديدة، علمية أو فنية، يعالجها المقالى متحرراً، ويقدم خلالها أنماطاً من فكره، ونماذج من تفسيراته، ويضع بين يدى القارئ المادة فى خطوطها الرئيسية والعامّة.

المقالى شقيق الناقد، وكثيراً ما تجتمع الصفتان فى شخص واحد، وعملهما كلاهما يمثّل تدريباً ثقافياً، ويولد من الرغبة فى المعرفة، وليس من بهجة التكلف أو التظاهر، كما يحدث فى الإبداع المسرحى أو الروائى. ولكن المقالى يختلف عن الناقد فى أنه يستطيع أن يطوف بكل الساحات، ويجول عبر مختلف الميادين، وليس فى حقل الأدب فحسب، فهو يعشق أن يرى ويفكر فيما يرى، وأن يلحظ ويتأمل ما يلحظ، ولا ينتهى من هذا كله إلى حكم، وإنما إلى فرض يلمع فى أعماقه، وتخمين يترقرق فى وجدانه، وطيف حلم يتراقص أمام ناظرية، وذلك هو ما يحدد الخط الفاصل بين كاتب المقالة وبين العالم أو الموسوعى.

تبدو شخصية الكاتب فى المقالة أوضح مما هى فى أى مكان آخر، فهو يضفى

على المادة طابعا جليا من تفسيره الذاتي حين يعرض الفكرة، وإذا كان العلم الخالص يتطلب الموضوعية الصارمة فيمن يتصدى لمسائله، فالمقالة تستعيز عن هذا بالتفسير الشخصي، ووجهة النظر الذاتية، ويصفون كاتبها بأنه شاعر أفكار، والفرق بين المقالة والقصيدة الغنائية فرق في درجة الحرارة، تعلق وتناعم فتكون شعرا، أو تهبط وتتناثر فتكون مقالة أدبية.

يعترف مؤرخو الحضارة بأن عصرنا الحاضر يتميز بإيقاع الحياة السريع، ويتسم بالحرية والغنائية، ويؤمن بالعلم والديمقراطية، وربما كانت المقالة الشكل الأدبي الأكثر مواءمة مع كل ما سبق، فأيجازها من جانب يجعلها متلائمة مع حركة الحياة المعاصرة، ومن جانب آخر يتسع محرابها للعلم والفن، وكلاهما يدعم الآخر، فالعلم يصبح جميلا ولطيفا بالمقالة، والمقالة تصبح سهلة المنال وشعبية، وتضفي على العلم طابعا ديمقراطيا، مثل ما صنعت الرواية من قريب بالملحمة والتاريخ. فإذا أضفنا إلى هذا نمو الصحافة وتطورها بطريقة فاقت التصور، واتساع الطبقة الوسطى المثقفة، تفيض فضولا وليس لديها من المعرفة والوقت والتأهيل ما يتيح لها أن تقرأ الأبحاث العلمية، أدركنا التوهج والإقبال الذي حظيت به المقالة ولا تزال.

ثمة لونا متميزان في المقالة: ذاتية تبدو فيها شخصية الكاتب واضحة، وعدته أسلوب أدبي رفيع، يشع عاطفة ويثير انفعالا، يستهوى القارئ ويأخذ بلبه، ويستخدم الصورة، ويعنى بالموسيقا، على نحو ما نجد عند إبراهيم المازني في الأدب العربي وتشارلس لامب في الأدب الإنجليزي. وموضوعية يركز فيها المقال على الموضوع نفسه، يحلوه ويتعهدده، ويوثر الأسلوب العلمي من الوضوح والدقة، ويكبح جماح عواطفه وشخصيته فلا يدعها تطفئ عليه.

مع الزمن أصبحت المقالة مطية ذلولا لكل الكتاب، ولم يعد سهلا تحديد موضوعاتها، وبخاصة الذاتية منها، فقد تكون شخصية تعبر عن تجارب الكاتب، وتجيء لونا من البوح والاعتراف، أو نقدية اجتماعية، تسخر من العادات المتأخرة، والتقاليد البالية، ولا تعفى المستحدثات الطارئة، أو وصفية تعتمد على دقة الملاحظة، والتجاوب مع الطبيعة، وتتكئ على الوصف الرشيق المعبر، وتتجه إلى تصوير البيئة، أو الرحلات التي يقوم بها المرء، وما تتركه المشاهد التي يراها،

والناس الذين يلقاها، في نفسه من تأثير وانطباعات. وقد تكون سيرة تقدم صفحة من حياة إنسان، أو موقفا له، أو صفة تعجبنا فيه. أو تأملية تعرض لمشكلات الكون والحياة والنفس الإنسانية، دون أن تنقيد بمنهج الفلسفة وصرامة منطقها، وإنما تكتفى بوجهة نظر الكاتب، وتفسيره الخاص بالظواهر التي تحيط به.

أما الموضوعية، وهي التي تسلك سبيل البحث العلمي، وتأخذ بشيء من منهجه، من جمع المادة وترتيبها وتنسيقها، وعرضها بأسلوب جلي، لا يقود القارئ إلى مجاهل التعقيم والإبهام، فمنها أيضا ألوان عديدة: قد تكون نقدية تتخذ من الأدب والفن مجالا، وتعتمد على قدرة المقال أن يتذوق الأدب، ويقيم أثره، ويعلل أحكامه. أو فلسفية تعرض لقضايا الفلسفة بالتحليل والتفسير، ومهمة المقال هنا دقيقة صعبة، إذ عليه أن ينقب عن الأسس الحقيقية للموضوع وأن ينظر إليه نظرة إنسانية، حتى لا تندثر قيمة مقالته بتقدم العقل الإنساني وتجدد مكتشفاته. أو علمية يعرض فيها المقال نظرية من نظريات العلم أو مشكلاته على نحو مبسط يفهمه عامة القراء. أو اجتماعية تعرض لشئون السياسة والاقتصاد والاجتماع عرضا موضوعيا، يعتمد على الإحصاء والمقارنة، والتحليل والتعليل، والتنبؤ في بعض الأحيان. أو تاريخية يجمع فيها المقال الروايات والأخبار والحقائق، يونقها وينقدها ويعرضها ويفسرهما، وقد تحيى موضوعية خالصة، وقد يلونها بشيء من مشاعره، ويربط بين حلقاتها بقليل من خياله، ويصنع منها سلسلة متصلة الحلقات.

رغم أن المقالة إبداع أدبي معاصر لكن ذلك لا يعنى أنها جديدة تماما، ذلك أن الأنواع الأدبية تتجدد وتتطور على امتداد التاريخ، وتتواءم مع عصر دون آخر، ولكن لا جديد تحت الشمس. ونحن نجد لها صورا بدائية في أمثال العرب وحكمهم، وفي بعض أسفار العهد القديم، وفي الأمثال التي تُنسب إلى كونفوشيوس الصيني، وعاش في القرن الخامس قبل الميلاد.

ونجد لها صورة متطورة بعض الشيء في الأدب الإغريقي، في كتابات أبيقور، ولوسيان، وأرسطو، وأفلاطون. وفي الأدب اللاتيني عند هوراس، ويمكن أن نجد رسالته «فن الشعر» مقالة منظومة، وعند كوتيليانوس الذي عالج في كتابه «قواعد

الخطابة» وسائل التدريب على الخطابة، وطرفاً من تاريخ الأدبين الإغريقى واللاتينى، وكانت له قيمة تاريخية وتربوية، ولكن أهمهم شيشرون الخطيب فى مقالتيه «الشيخوخة» و «الصدقة»، وسينكا فى رسائله، وجيلوس فى «الليالى الأتيكية»، وهؤلاء كانوا مورداً ثراً سوف يرتاده المقاتليون فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وكانت العصور الوسطى فى الغرب مرحلة ركود وجود، مات فيها الأدب أو كاد، فلم تعرف من المقالة البدائية إلا ما كان تأملاً فلسفياً يصطنعه رجال الدين لجلاء العقيدة غالباً، ومحاورات الخصوم، وتعد اعترافات سان أغسطين و «مباهج الفلسفة» ليويتوس فى القرن الخامس الميلادى مثلاً لها. وخارج الغرب نلتقى بها فى الأدب الفارسى، وبخاصة عند سعدى الشيرازى، ١١٨٤ - ١٢٩١ م، فى رسائله وكتابه «كلستان». ولما كان عصر النهضة قد قام على وصل ما انقطع من التقاليد الأدبية عند الإغريق واللاتين فقد عادت المقالة من جديد، فى شكلها البدائى المتطور، وعالجها كثيرون، مما مهد الطريق لكى تزدهر فى القرن السابع عشر.

وعرف الأدب العربى المقالة بمفهومها الواسع فى زمن مبكر، ويمكن أن نعود بها إلى القرن الثانى الهجرى، حيث شاعت الرسائل السياسية والإخوانية والعلمية، وتعكس المقالة فى صورتها البدائية، ونجدها فى بعض ما كتب الحسن البصرى. ورسالتا عبد الحميد الكاتب عن «الشطرنج» و «الصيد» تقربان إلى حد ما من أسلوب المقالة الحديثة، وكذلك رسائل الجاحظ، وأحسن المسعودى وصفها فى مروج الذهب، يقول عنها:

«وكتب الجاحظ مع انحرافه المشهور تجلّو صدأ الأذهان، وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ووصفها أحسن وصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ. وكان إذا تخوّف ملل القارئ، وسأمة السامع، خرج من جد إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة».

وكذلك أبو حيان التوحيدي فى كتابه «المقابسات»، وفى «الإمتاع والمؤانسة»، فهى شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة، ومثلها الفصول الرائعة التى ديجتها يراع ابن حزم الأندلسى فى كتابيه «طوق الحمامة» و «الأخلاق والسير»،

وهما درة في التراث العالمي، ومترجمان إلى كل اللغات^(٨).

أما المقالة الحديثة فولدت في القرن السادس عشر على يد الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتيني، وبدأت تتكون بذورها عنده عندما اعتزل المحاماة، ولاد بمزارعه الريفية ليعيش حياة هادئة، وفيها عكف على قراءة الأديين الإغريقي واللاتيني، ثم أخذ يُعنى بمشكلات عصره الفكرية والاجتماعية والفلسفية، ولم يمض عليه طويل وقت حتى قرر أن يكتب أفكاره ويسجلها، مستوحيا في البدء سيل الحكم والمواعظ والأمثال وجوامع الكلم التي تحدرت إلى أوروبا من الآداب القديمة، وانتهى به الحال إلى إبداع فن جديد، نأى فيه عن الدروس الخلقية التي فيها آثار سابقيه، وغلب عليه التأمل العميق، ومزج العنصر الذاتي بالعناصر التراثية، وحين جمع هذه الفصول ونشرها عام ١٥٨٠، وسماها «محاولات» لم ينس أن ينبه القارئ في مقدمتها إلى أنه يصوّر نفسه أو جوانب منها.

طبقت شهرة مونتيني أرجاء القارة الأوربية، وعبرت المانش إلى إنجلترا، وتُرجمت إلى اللغة الإنجليزية عام ١٥٩٥ م فلاقت إقبالا هائلا، وكان صداها واضحا في المقالات التي ديجتها يراع فرانسيس بيكون، وهو محام ناشئ، وصدرت عام ١٥٩٧، ولو أنها تنتمي شكلا إلى فترة ما قبل مونتين لغلبة الحكمة والمثل والأقوال المأثورة، وقلة العنصر الذاتي والتجارب الخاصة، وفرق بينها عباس العقاد في تركيز جيد، يقول:

«مونتين فيّاض مسترسل، كثير الأغراض، متعدد الملامح الشخصية، قريب في أسلوبه إلى أساليب المقالين المحدثين. ولكن باكون - على دأبه في جميع محاولاته - كان أقرب إلى الاحتجاز والتركيز ودسومة المادة الفكرية، واجتناب الألوان الشخصية، واللامح الخاصة التي تنم عليه وعلى الجانب الإنساني فيه».

وقد تقدم بيكون بفن المقالة خطوات أيضا، ومع ذلك يمكن القول أنها ظلت على امتداد القرن السابع عشر فناً ثانويا يعيش على هامش الأغراض الأخرى، وظلت وسيلة تسلية، وقراؤها قلة، ولو أنهم من الطبقة الممتازة التي تعنى بالأدب. وفي

(٨) حققنا كلا الكتابين، ودرسنا الأول منها تفصيلاً في كتابنا: «دراسات عن ابن حزم وكتابة طوق الحمامة»، وصدرا عن دارالمعارف في طبعات عديدة.

القرن الثامن عشر وجدت من يتفرغ لها، واعتبرها فناً قائماً بذاته، وأصابها التطور، فلم تعد مجرد تأملات ذاتية فيما يعرض للإنسان من مشكلات في حياته الخاصة، أو في علاقته بالمجتمع، وإنما اتجهت إلى تحليل مظاهر الحياة حولها، ونقدتها وتجربتها، واستحدثت أسلوباً جديداً في العرض والتحليل، وهو تطور تدين به لشيوخ المجلات الأدبية، وانتشار المقاهى حيث يلتقى أبناء الشعب، ويتناقشون في مختلف شئون الحياة، فعوّدهم ذلك على الاستقلال بالرأى فيما يعرض لهم من شئون وقضايا.

ومع القرن التاسع عشر اتسعت موضوعات المقالة، ولم تعد مقصورة على حياة المدن وحركة الحياة فيها، والعادات والأخلاق، وبدأ المقلّون يكتبون عما يروق لهم من تأملات وأحلام، وعن شخصيات قابلوها أو كتب قرأوها، كما هو الحال عند هازلت الإنجليزية، وليس غريباً وكان العقاد من المعجبين به، أن يعطى مجموعة من مقالاته عنوان: «مطالعات في الكتب والحياة»، وأهملت موضوعات القرن الثامن عشر، وازدادت المقالة طولاً، ولم تعد وعظاً وإصلاحاً، وإنما تعبيراً عن الذات، يخلو من التوجيه والإلزام، وكان ذلك نتيجة حتمية لطغيان الرومانسية، كما أن شيوع المجلات الأدبية، وكثرتها ترك أنراً قوياً في إقبال الكتاب عليها، فازدهر النوع ازدهاراً عظيماً، ومارس كتابتها عدد كبير من الكتاب العظام.

وفي الأدب العربي الحديث تعاورتها أطوار مختلفة، تبعاً لتطور الصحافة والحياة السياسية والفكرية، فهى في الطور الأول، ويمتد من عصر محمد على حتى الثورة العربية، بدائية تعكس في أسلوبها خصائص عصر الاحتضار من سجع ومحسنات بدعية، وزخرف متكلف، ومجاهل السياسة، وتعرض أحياناً للشئون التعليمية والاجتماعية، ومن أعلامها رفاعة الطهطاوى في «الوقائع المصرية»، وعبد الله أبو السعود في «وادي النيل»، ومحمد أنسى في «روضة الأخبار»، وسليم عنحورى في «مرآة الشرق».

وحملت في الطور الثانى تباثير البعث التى سبقت الثورة العربية، بتأثير من جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده، وفيه تحللت من قيود السجع، واقتربت من الشعب تدريجاً، ومن أشهر كتابها عبد الله النديم، وأديب إسحاق، وإبراهيم

المويلحي، وعبد الرحمن الكواكبي وآخرين.

وبدأ الطور الثالث مع طلائع المدرسة الصحفية الحديثة، وتكونت مع بداية الاحتلال، وتأثرت بالنزعات الوطنية والإصلاحية والحزبية، فهي في جريدة المؤيد لعلى يوسف دعوة إلى الإصلاح، وفي اللواء لمصطفى كامل تقاوم الاحتلال، وفي كليهما أقرب إلى الخطبة المتحمسة منها إلى المقالة الهادئة، وعُنت الجريدة لأحمد لطفى السيد بالدعوة إلى التجديد والبحث على قواعد من العلم، وبشئون التربية والتعليم والسياسة فكرياً ونظرية، وفيها تربى خيرة الكتاب الذين قادوا الحركة الأدبية والاجتماعية فيما بعد، أمثال: عبد الرحمن شكرى، وعبد العزيز البشرى، وعباس العقاد، ومحمد السباعى، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وعبد السلام ذهني، وإبراهيم رمزي، وإبراهيم المازني، وسلامة موسى، وتوفيق دياب، ومصطفى عبد الرازق، وآخرين. ومن النساء: ليبة هاشم، ونبوية موسى، وملك حفنى ناصف وأخريات، وهم أساطين الحياة الأدبية بين الحربين العالميتين، وتوزعتهم ألوان الكتابة، فكان منهم الناقد والمؤرخ والمربي والقانوني والناقد والخطيب والسياسي والمتفلسف. وخطوا بالأسلوب الأدبي خطوات كبيرة إلى الأمام فصفوه من السجع والصنعة، وحملوه من الأفكار والمعاني أكثر مما حملوه بالحلى والزخارف.

كانت فترة ما بين الحربين العالميتين أخصب مراحل هذا الطور، وأزهى عصور المقالة، فتعددت مدارس الكتابة وتنوعت، فمال يعقوب صروف إلى المقالة العلمية، وتميز أسلوبه بالرصانة، وجاء أسلوب مصطفى لطفى المنفلوطى خطابياً يلائم بين تراثنا في الأدب وحاجة العصر الذى يعايشه، وتوسط عبد العزيز البشرى بين السجع والترسل، وجمع طه حسين بين موضوعية العلم وذاتية الفن، وأثر أحمد أمين جانب العقل على جانب العاطفة، واعتمد أحمد حسن الزيات على الصنعة المحكمة والتكلف المهرق، وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقى، وظل عباس العقاد متجههم القلم، جاد الطبيعة، يكتب كمن يحمل أعباء التاريخ على كاهله، يرود أفاقاً سامية نبيلة، ولا يتدنى إلى العادى من مشكلات الحياة اليومية.

وبعض من عددنا رحل عن الدنيا، وآخرون واصلوا المسيرة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وصحبها وتلاها أحداث جسام، قلبت الحياة في العالم العربى رأساً

على عقب، وأطاحت بعروش عتيدة، واحتلت الصهيونية فلسطين بعون من الاستعمار الغربي وتأميره، إنجلترا وأمريكا وفرنسا، وكثرت الحركات السرية والعلنية، وراجت الصحف والمجلات، وازدهر الفكر والأدب، وامتازت المقالة بالتركيز والدقة، وعملت على بث الثقافة العامة، ورق أسلوها وسهل، واحتلت الدعوة إلى العدل الاجتماعي مكانا ملحوظا إلى جانب القضايا القومية الأخرى وخرج التقدميون واليساريون والاشتراكيون إلى السطح بعد أن كانوا يعملون تحت الأرض، وانتشرت كتابة الخاطرة، وهي مقال موجز مركز، ذاق إلى أبعد حد، ومهدت لحركة ٢٣ يولية ١٩٥٢ العسكرية، وأخذت هذه طابع الثورة بما أحدثت من تغييرات جذرية في مصر والعالم العربي بأجمعه، وكان لها إيجابيات كثيرة وبالغة الأهمية، وإنجازات عظيمة رائعة، وأخطاء كبرى فادحة أوضحها غياب الديمقراطية وحرية الفكر، فكان عائد الأدب ضحلا، لأنه لا يزدهر إلا مع الديمقراطية، ولا ترتفع أعلامه إلا حيث تسود الحرية، ومع الطغيان والدكتاتورية، صريحة أو مقنعة، لن تجد غير المنافقين والتافهين والمتسلقين، ومثلهم لا يشيع فنا، ولا ينصب ثقافة، ولا يشمر غير التفاهة.

● الخطابة:

النوع الأخير من فنون النثر، ولها خصائصها التي تميزها عن كل ما سبق، وهي من أقدم فنون الأدب شرقا وغربا، وأبعدها عن الأدب المقارن، لأنها تقوم على المسافهة المرتجلة، وتعتمد على العاطفة الخالصة، وغايتها الإقناع عن طريق القلب، وهي عوامل تجعل منها فناً آنياً مرتبطا بلحظته وبيئته، ومزاج الذين توجه إليهم، وإمكانات الخطيب نفسه، وتأثيرها حين تدون وتقرأ قليل، وصداها عبر الزمن محدود، لأن من بين ما تعتمد عليه أشياء لا تنقل ولا تستعار، من جمال الإلقاء، وحركات الخطيب وإشاراته، وارتفاع الصوت وانخفاضه، وعفويته وديبته، ولهذا لن تكون وقفنا معها هنا طويلة ولا مفصلة، وبحسبنا أن نأق على خطوطها العامة، ليطرد سير الحديث كما يقول القدماء، ولأن هذا الجانب النظري هو الذي يعكس ملامح التأثير والنأثر، ورحل من قرن إلى آخر، ومن وطن إلى ثان، واكتسى في كل بيئة ولحظة ثوبا متميزا.

ربما أدق تعريف للخطابة أنها «فن الإقناع والاستمالة»، وأقدم تقسيم لها قام به أرسطو على أساس الزمن، فمنها ما يرتبط بالماضى وهو الخطابة القضائية، أو بالمستقبل وهي السياسية، أو بالحاضر وهي المحفلية، ومحظور عنده على الخطيب الذى يتكلم فى نوع أن يتعدى زمنه. ولا يزال هذا التقسيم فى خطوطه العريضة قائما حتى يومنا هذا، لم ينل منه الزمن شيئا، ولم يضاف إليه المحدثون إلا القليل، أو ما لم يكن معروفا فى عهد أرسطو وهو الخطابة الدينية.

فالخطابة المحفلية، وفى مقدمتها الأكاديمية، هى التى تلقى فى المجمع العلمية، وتتجه إلى إمتاع الفكر والأذن بما تعتمد عليه من أفكار خلافة، واختيار موفق فى التعبير، وإيقاع منسجم فى الأسلوب، وتلقى فى افتتاح دورات المجمع العلمية ومؤتمراتها، وفى استقبال الأعضاء الجدد، أو تكريم المبرزين فيهم، أو رثاء الراحلين، أو الفائزين فى مسابقاتها، أو حول قضية من القضايا تعرض للحوار.

والخطابة السياسية، وفيها لا يقف الخطيب عند إمتاع العقل، وإلذاذ الأذن، وإنما يستحث الإرادة، ويستثير العزيمة، لمنع قرار أو الدعوة إليه، وفق ما تتطلبه مصلحة الوطن، ولا تكون إلا فى ظل أنواع خاصة من الحكم، فتزدهر فى ظل الحكم الديمقراطي، ومن لوازمها أنها عملية، ومجالها قضايا الشعب المادية، وتتطلب استعدادا كاملاً للبذل المطلق من أجل مصلحة الشعب والوطن، وخبرة طويلة بالناس، ودراية واسعة بالمجتمع، ومعرفة بالاقتصاد والحرب والإدارة، فإذا غابت هذه عن الخطيب فإن مواهبه قد تدفع به إلى الاندفاع وراء قرارات مخربة، وليس أخطر على الأمة ومصالحها من الساسة المرتجلين، فهم يشبهون أولئك الذين يقول عنهم مولير: «إنهم يعلمون كل شيء ولكنهم لا يفهمون شيئا، ومثلهم يقودون شعوبهم نحو الهاوية...».

وتعتمد الخطابة القضائية على المحامى، ومثل النيابة، وكلاهما يهدف إلى إقناع المحكمة بأسلوب مهذب بليغ، لأن الأسلوب العاطفى المثير لا يروق فى مجتمع مثقف ملء بخبايا القانون والتشريع، مصمم على عدم التأثر بالبلاغة الخطابية، وفى حصانة من التأثيرات الكلامية. ولكن التأثير العاطفى يستساغ فى الدفاع عن الجرائم السياسية بخاصة، وبعض هذه المرافعات نالت شهرة واسعة، وأصبحت

انارا أدبية رفيعة، ودخلت التاريخ من أوسع أبوابه، وأشهر مثل لها في عصرنا الحديث مرافعة إبراهيم الهلباوى عن الصيدلى إبراهيم الوردانى الذى اغتال بطرس غالى رئيس الوزراء فى ٢٠ فبراير ١٩١٠ لخيانته، وتعاونته مع المستعمر، ومرافعة الدكتور على بدوى عن تلميذه المحامى محمود العيسوى لاغتياله أحمد ماهر رئيس الوزراء فى مبنى البرلمان فى عام ١٩٤٥ لأنه أعلن الحرب على المحور إلى جانب الحلفاء، أو مرافعات عدد من المحامين عن خالد الإسلامبولى ورفاقه لاغتيالهم أنور السادات رئيس الجمهورية، وهو يشاهد العرض العسكرى احتفالا بانتصارات ٦ أكتوبر، فى اليوم نفسه من عام ١٩٨١.

● الأدب المقارن والأنواع الأدبية:

لم يعط الأدب المقارن أهمية زائدة لنظرية الأنواع الأدبية، رغم أن المؤتمر العالمى الثالث للأدب المقارن، وعقد فى مدينة ليون بفرنسا عام ١٩٣٨، اختار «مشكلة الأنواع» موضوعه الرئيسى، لكن ذلك لم يضيف جديدا، ولا يعنى أى تقدم، لأنه لم يصل إلى اتفاق حول المناهج التى يجب أن تستخدم.

ولم يهتم المقارنون الفرنسيون من المدرسة القديمة، وعلى رأسهم فان تيجيم، بالقضية، لأنهم عالجوها فى إطار مزدوج من الأدب المقارن والأدب العام، وفى هذا الأخير يتناولون السونيتا Soneta، والمأساة الكلاسيكية، والمسرحية الرومانسية، والرواية الريفية، بوصفها وقائع أدبية يمكن أن تدرس فى مجال الأدب العام، وأضاف إليها تيجيم فى مكان آخر من كتابه «الأدب المقارن»، الشعر الرعوى والرواية العاطفية، ولكنه فى الفصل الثالث منه، ووقفه على الأنواع والأساليب، صنف الأنواع بطريقة آلية إلى أنواع: نثرية، وشعرية، ومسرحية. وهو تقسيم لا يمكن التسليم به فى عالمنا المعاصر، لأنه ثمة أشكال تقع بين نوعين، مثل القصة الشعرية، والملحمة النثرية.

أما جوبار فلم يخص المسألة بأكثر من خمس صفحات من القطع الصغير، وصنّفها على نحو ما صنع أستاذه إلى مسرح وشعر ونثر، واكتفى بيشوا وصاحبه بثلاث صفحات فرقا فيها بين الأعمال التى تعود إلى أصل واحد، وتنتمى علاقاتها

السببية إلى الأدب المقارن بمعناه الدقيق دون جدال، وتلك التي تعود إلى أصل متعدد، وهي الأكثر شيوعاً، وتقودنا إلى الأدب العام المتوافق زمناً.

يضربون المثل للأعمال التي تعود إلى أصل واحد بالرواية التاريخية، فقد انبثقت كلها عن رواية «ويفزلى» لولتر سكوت، وصدرت عام ١٨١٤، وفيها تلتقى وسوسة بائع الآتار القديمة مع العنصر الملحمي، وتذيب التاريخ والخيال أحدهما في الآخر، حتى يصبح التاريخ تابعا للرواية، فيبحث الحياة في لوحاتها التصويرية، ذلك أن سكوت لم يلجأ إلى التاريخ المعاصر يستقيه قصصه، وإنما اختار موضوعاته من عصور سحيقة، وبخاصة العصور الوسطى، ولم يترك الشخصيات التاريخية تحتل المكان الأول في الرواية فتقيد حريته روائياً، وإنما اهتم أولاً بالحوادث التاريخية، واستطاع أن يبعث العصر من خلالها بكل خصائصه الزمانية والمكانية، ولم يعد التاريخ جزءاً عملاً في الرواية يتعجله القارئ ليفرغ منه، وإنما أصبح الغاية المقصودة في كل أجزاء الرواية ومحورها الذى تدور حوادثها حوله، وأصبح العنصر الخيالى غير ذى بال. والعقدة الغرامية في روايات ولتر سكوت ليست مقصودة لذاتها، وإنما لربط حوادث الرواية وأجزائها المختلفة، ولفت نظر القارئ، وإثارة انتباهه، وفيها تختفى العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد، وتحل مكانها الإحساسات العامة والمشاكل الاجتماعية.

كل الروائيين الذين اتخذوا هذا النوع الأدبى قالباً لإبداعهم خرجوا من معطف ولتر سكوت، أمثال دى فينى في روايته «خمسة بحار»، وهيجو في «نوتر دام دى باريس»، وديماس الأب في «الفرسان الثلاثة»، وكلهم فرنسيون، ومازرونى الإيطالى في «الخطيبان» وجوجول الروسى في «تراس بولبا»، فهؤلاء وغيرهم يعتبرون جميعاً تلاميذ لولتر سكوت، على الرغم من أن هناك من يبحث عن سوابق لرواياته في إنجلترا أو فرنسا، في القرن الذى سبقه، أو في العصر القديم بشقيه الوثنى والمسيحى.

عاشت الرواية التاريخية وازدهرت طوال العصر الرومانسى، وماتت - أو كادت - في الأدب الأوروبى بانتهائه حوالى منتصف القرن التاسع عشر، ولكن لتولد وتزدهر في أوطان أخرى جاءت في نهضتها تالية لأوروبا، والمثل الواضح لهذا

مصر، ومن بعدها يبعث العالم العربي، ومهد لها التربة طائفة من المترجمين نقلوا عددا من خيرة الروايات التاريخية الأوربية إلى اللغة العربية، وبخاصة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فلفتوا الأنظار إلى هذا النوع الأدبي الجديد، وقربوه إلى أذواق القراء، وبدأ الكتابة فيه جورجى زيدان، ١٨٦١-١٩١٤، متأثرا دون شك بولتر سكوت مباشرة، أو بمن تأثروا به من كتاب آخرين أمثال ديماس الأب من الفرنسيين، وجاءت رواياته متواضعة فنيا، وليست نقية الدوافع، استهدف بها التسلية وإزجاء الفراغ، فاختر من التاريخ العربى والإسلامى ما يؤدى هذه الغاية، متجنباً في الغالب صفحاته المشرقة، وأمجاده الباذخة، من ظهور الإسلام وامتداده، وفتوحاته وانتصاراته، مؤثرا المواقف الحساسة التى تمثل صراعا بين مذهبين أوكتلتين، تتصارعان على النفوذ والسيطرة، مثل: عذراء فريش، وغادة كربلاء، والحجاج ابن يوسف، وغيرها. على حين أن الأجيال التى تلتها اتخذت من التاريخ القومى موضوعا وإطارا لفنها الروائى، وكانت الظروف السياسية والاجتماعية التى يمر بها الوطن فى تلك الأيام وراء اتجاههم إلى التاريخ، والتقاط نماذجهم الفنية من بين صفحاته، على اختلاف بينهم فى المرحلة التى يؤبرونها، فبدأ نجيب محفوظ رحلته الأدبية بروائتين تاريخيتين، استمد أحداثهما من مصر الفرعونية، وهما: رادوبيس، وكفاح طيبة. وأثر فريد أبوحديد، تاريخ العرب قبل الإسلام، فكتب المهلهل سيد ربيعة، والملك الضليل، وزنوبيا، وعنترة بن شداد، والوعاء المرمى، وانكأ محمد سعيد العريان، المتوفى عام ١٩٦٤، على تاريخ مصر الإسلامية، وبخاصة فى عصرى الأيوبيين والمماليك، واستقى منه مواد ثلاث من رواياته الأربع: قطر الندى، وشجرة الدر، وعلى باب زويلة، أما روايته الرابعة فاعتمد فيها على مرحلة متقدمة من التاريخ الإسلامى، حيث تقع أحداثها فى النصف الثانى من القرن الأول للهجرة. واتجه على الجارم إلى تصوير انعكاس الأحداث التاريخية على الشخصيات الأدبية، كنماذج بشرية، فكتب «الشاعر الطموح» وأتى فيها على الخطوط العريضة لحياة المتنبى، ومصوراً معها عصره، وما اضطرب فيه، وصنع الشيء نفسه فى «شاعر ملك» وتناولت حياة أمير إشبيلية المعتمد بن عباد، و«فارس بنى حمدان» وتدور حول أبى فراس الحمدانى، وهكذا فى رواياته الأخرى.

وفى مطلع القرن التاسع عشر برزت فى أوروبا الرواية الريفية، تصور حياة

الفلاحين وعاداتهم وتقاليدهم ومشاعرهم، وملتقى بها بدءا عند ألبير بيتزويوس (١٧٩٧ - ١٨٥٤) راعى كنيسة برن البروتستانتية في سويسرا، في روايته «أولى العلاف»، ونشرها بالألمانية عام ١٨٤١، تحت اسم مستعار، ونشر روايات أخرى من النوع نفسه، وإن كانت كتاباتها تعكس اهتمامات تهذيبية. وفي أقل من عشرين عامًا انتشر هذا النوع في كل أوروبا، فنشرت جورج صاند الفرنسية روايتها «فاديت الصغيرة» عام ١٨٤٨، ونشرت جورج إليوت الإنجليزية قصتها «آدم بيد» عام ١٨٥٩، وروايات رقيقة أخرى كتبها أورباخ ابتداء من عام ١٨٤٣، وألقصص التي كتبها جوتفريد كيلر، وكلها أعمال لا يمكن أن نردها إلى المؤلف السويسري راعى كنيسة برن، لأن هذا الأزدهار الريفي يضرب بجذوره في الأرض الأوربية، لكى يحتج بطريقته على التجمعات المزدحمة التي أوجدتها النهضة الصناعية، حيث تذييل حياة الطبقة العاملة، وتلاشى نضاره العمال وحيويتهم.

ومثل آخر يضربونه على تعدد الأصل، أو المصدر إن شئت، يتمثل في قصص الحيوان، فهناك من يرفض ردها إلى بلد واحد نقلت عنه البقية، ويميل إلى القول بظهور آثار أدبية متعددة من هذا النوع في الزمان والمكان، ويرى أنها أدب شعبي ينشأ في كل الأمم، وينتشر على ألسنة العامة، دون حاجة إلى استعارته من آداب أخرى، إلا حين يرقى إلى المرتبة الأدبية، حينئذ تحدث التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية المختلفة، وقد ازدهر هذا النوع الأدبي في الآداب الشرقية بعامة، والهندية والفارسية ثم العربية من بعد بخاصة، قبل أن تعرفه الآداب الغربية الحديثة، أو الوسيطة، وساعدت عقيدة التناسخ التي كانت سائدة في الشرق الأقصى على ازدهاره، لأنها تتطلب معاملة الحيوان برفق، وارتقت به إلى مرتبة الإنسان، ويرجع أن هذه الآداب كانت وراء نشأة هذا النوع في الآداب الأوربية، ومن الصعب تحديد أيها، ومن الممكن أن تكون جميعها قد أسهمت في هذه النشأة.

لا يستطيع المقارن أن يدير ظهره لدراسة الأنواع الأدبية، وأن يتفادى دائما القيام بمواجهة بين التاريخ ونظرية الأدب على قاعدة عالمية، وبداهة أننا في هذا السياق يمكن أن نستغنى عن الأشكال الشعرية التي نمت في نطاق أدب قومي فحسب، ولم تتجاوز حدوده، كما هو الحال في القصيدة البروفنسالية، أو الألمانية

القديمة، أو الإنجليزية المعروفة باسم Limerick.

لقد وجدت الأنواع الأدبية بالممارسة، وتأثير الجمهور الذي يريد لهذا الميل أو ذاك من ميوله أن يجد عند الكاتب صدى، وتأثير الكتاب الذين تؤهلهم استعداداتهم لإرضاء هذه الميول، وتميزت هذه مع العصور شيئاً بعد شيء، فتغيرت صورها وطريقة إرضائها، لأن اختراع الكتابة والطباعة، وانتشار الصحف، وذيوع التعليم، وغيرها، أدى إلى تغيير في الظروف الخارجية للأنواع، وبالتالي في تكوينها الداخلي، وهى تغييرات لم تحدث في آن واحد لكل الآداب، فتأثر بعضها ببعض، وأخذ بعضها عن بعض، وحين يأخذ هذا البعض أو يقتبس يؤثر نوعاً دون آخر، لأنه مزدهر، أو لأنه يلبي حاجة في نفسه، أو لأن حب الأطلاع والشغف بالجديد يقودانه في هذا الاتجاه، ويحملانه إلى هذه الناحية.

وبعض الأنواع يدخل بلداً ما، في لحظة ما، فيجد حماسة له، وإقبالاً عليه، وشغفاً به، فيقيم فيها، ويألف جوها، ويستطيع مناخها، على نحو ما حدث للسونيता الإيطالية في عصر النهضة حين رحلت إلى فرنسا وإنجلترا، أو للرواية الإنجليزية العاطفية في القرن الثامن عشر حين هاجرت إلى فرنسا وألمانيا، أو للرواية التاريخية حين جاءت إلى مصر في مطلع هذا القرن، أو القصة القصيرة حين وفدت إلينا بعد الرواية التاريخية. وبعض الأنواع يختفى أو يتعثر في بعض البلدان، ويثبت أقدامه في بلدان أخرى، فقد تلاشت أشكال الموشحات من الشعر الأوربي بعد تأثير واضح في البداية، واستقرت في الآداب الفارسية والتركية والأوردية والعبرية.

وكل هذه قضايا لا يوضحها إلا الأدب المقارن.

يستطيع المقارن أن يدرس تطوّر الأنواع الأدبية من خلال أوجه ثلاثة: نشأة كل نوع وتدرّجه، وتطوّر كل نوع على انفراد، فقد تطوّرت الخرافة من نثر تغلب عليه الطبيعة الأدبية في المشرق إلى شعر تغلب عليه الصفة التعليمية في الغرب، وأخيراً دراسة ما يطرأ على الأنواع من تغيير تام.

علينا أن نأخذ في الحسبان أن بعض الأنواع التي عرفها الأدب الإغريقي، وإن نُسِيتْ وحتى لم يلتقطها الأدب اللاتيني إذا شئت، ولم تصل إلى العصر الحديث،

جديرة بالدرس ولا يصح إهمالها، لأن موت نوع أدبي لا يعنى أن اسمه اختفى أيضاً، فقد يستخدم في حالات أخرى كثيرة ليعبر عن نوع جديد، إذ تصبح الأنواع الميَّنة غذاء تنمو عليه أنواع أخرى، فلا شيء يفنى في الحياة الأدبية كما لا شيء يفنى في الطبيعة. وتتمثل مهمة المقارن في هذه الحالة أن يتحسس هذا الاختلاف، وأن يدرس الظروف التاريخية التي أدت إلى تجانس الاسم واختلاف المعنى.

وتهتم المقارنة أيضاً بالبحث. في أنواع أخرى، نجىء في أشكال هامشية، لا تتطوى تحت ما هو تعليمي، ولكنها أيضاً لا تدخل في دائرة الأدب، مثل المقال، والسيرة الذاتية، والأمثال، وتلخيص الكتب، والأوبرا الحديثة، في شكلها البدائي، ومن وجهة نظر المقارنة، وطبقاً لتاريخ الأنواع، ومقارنتها مع المآسى القديمة خير من مقارنتها بأعمال موزار، أو فردى، أو وانجر، وهم من خيرة مؤلفيها نصاً وموسيقاً.

ومع بداية البحث في الأنواع الأدبية وما يتصل بها لابد من تحقيق شرطين هامين: نوع محدّد تحديداً جيداً ودقيقاً، وبيئة متلقية محدّدة زماناً ومكاناً تحديداً واضحاً.

ومن المؤكد أن عمل المقارن يصبح أكثر يسراً إذا تتبع في بلد أجنبي واحد مصير صورة أدبية معينة معروفة الأصل تماماً، كدراسة الكوميديا الإسبانية في فرنسا في القرن السابع عشر، أو أقلمة الإنجليز للمأساة الفرنسية، غير أنه يستطيع أن يذهب إلى ما هو أبعد من هذا فيكتب التاريخ الأوربي للرواية التاريخية في القرن التاسع عشر، أو للموشحات عبر العالم الإسلامي في العصر الوسيط، وفي هذه الحالة يمكن تصور منهج البحث على النحو التالي:

● تحديد النوع الأدبي، وبخاصة إذا كان مستحدثاً ومفرطاً في الإبهام، والأسلوب الذي صيغ فيه، حتى لا يضل البحث في متاهات لا تنتهى، إذ يصعب دراسة تأثير أسلوب ما بدقة ما لم نحدّد الموضوع نفسه أولاً، فقد ينبئنا أن وراء التأثير نصوّصاً أجنبية، شاعت غالباً عن طريق الترجمة، وإذن فلا بد من معرفتها وتقييمها.

● البرهنة على أن هناك اقتباسا، مباشرا أو غير مباشر، فهو مباشر حين استنبت فيكتور هوجو المأسى الشكسبيرية فوق المسرح الفرنسي، وغير مباشر لمن سار على خطاه بعده من الفرنسيين، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن جورجى زيدان والرواية التاريخية، فهو فى كتابته لها مقتبس على نحو مباشر من والتر سكوت، على حين أن الذين ساروا على خطاه من الروائيين العرب كانوا غير مباشرين، وبخاصة أولئك الذين لم يكونوا يجيدون شيئا من اللغات الأجنبية، وبقدر ما تتسع المسافة بين المصدر الأول والمتلقين يكون أقل تأثيرا، وفى المثاليين اللذين أتينا بهما ينتهى بنا الحال بأن نجد كثيرا من تأثير هوجو وزيدان، وقليلًا، أو لا شئ، من تأثير شكسبير والتر سكوت.

● دراسة التفاعل المتبادل بين الأنواع الأدبية والمؤلفين وتقييمه: هل كان المؤلف فى اختياره حرًا؟ ولم أثر هذا النوع دون غيره؟ ما الثراء الذى وجده فيه، أو الجاذبية التى شدته إليه؟ أما إذا كان الأمر يتعلق بنوع مستحدث، أو بضواغط قاهرة خضع لها المؤلف، فما الفائدة التى اكتسبها من وراء استجابته لها؟ إن عملا كهذا سوف يقدم لنا فكرة شائقة عن أمزجة المؤلفين، ومميزات الذين نالوا منهم شعبية واسعة.

وكثيرا ما تتطلب دراسة مصير نوع أدبي تحليلًا دقيقًا للنصوص والمصادر، ومنهجا صارما، وتغلفلا نفسيا عميقا، ومثل هذه البحوث لن تكون جافة، وسوف نطل منها على آفاق بعيدة ومتنوعة، ونجول معها عبر أنفس متباينة ومعقدة، ومعها تتحول الدراسة غالبًا إلى علم نفس مقارن.

ومن الضرورى أيضا أن يدرس الباحث تأثير النوع الأدبي لا تأثير الكاتب فحسب، لأن النوع الذى يختاره الأديب وطريقة التعبير التى يستخدمها يؤثران فى العواطف والأفكار فيساعدان عليها أو يعوّقان سيرها، ويميلان بها فى هذا الاتجاه أو ذاك، فهى القلب الذى يصب فيه أفكاره، سواء تبنّاه لا شعوريا أو اختاره بعد تأمل، وسواء أوجده من العدم - وقلما يحصل هذا أو لعله فى حكم المستحيل - أم صنعه من مواد مستخدمة، ذات أصول مختلفة، أم حوّره ليصبح أكثر ملاءمة لعبقريته وغايته - وهو ما يحدث كثيرا - أم أخذه عن غيره بقضه وقضيه دون تغيير أو

٦٠٣

تبدیل لأن الصلة بین شخصية الكاتب والنوع الذی أخذ به مما یعیننا بیانها بقوة، لیوضح کل منها الآخر، وفی کثیر من الأحيان، وبخاصة فی العصر الکلاسی، نجد صراعا حادا بین الأشکال الموروثة وأصاله الكاتب.

مثلا، یمکن أن نسأل واقعا: ماذا إستحدث والتر سکوت فی نوعه الجدید؟. قليلا من الأفكار، صیغت بمنهج فنی، وثمة کتاب یعادلونه فی الذكاء والموهبة، ولأنهم لم یعرفوا أو لم یستطیعوا أن یجدوا طریقهم إلى هذا المنهج اخفقوا حیث انتصر، وکل واحد منهم أعوزته إحدى الصفات، أو أكثر، التي کون مجموعها والترسکوت.

التأثيرات المتبادلة بين الفنون

صلة الأدب بالفنون الجميلة متعددة الأشكال، شديدة التعقيد، فالشعر يستلهم الرسم أو النحت أو الموسيقى، وهذه الأعمال نفسها قد تغدو موضوعا له، شأن الطبيعة والأشخاص، فلوحة بيجاليون في متحف اللوفر ألهمت توفيق الحكيم أن يكتب مسرحيته التي تحمل الاسم نفسه، وقصور بني الأحمر في غرناطة أوحى إلى نزار قباني أن يكتب قصيدته «غرناطة»، وقصيدة الشاعر الفرنسي مالمويه «قيلولة وعل» استوحاها من رسوم مواطنه الفنان بوشيه، ١٧٠٣ - ١٧٧٠ م، وبالطبع فإن للأدباء رأيهم فيمن يفضلون من رسامين ورسوم، وهي قضايا يمكن أن تدرس، ولها صلات قريبة أو بعيدة بنظرياتهم الأدبية، وأذواقهم الفنية. كما أن الأدب أيضا يمكن أن يصبح موضوعا للرسم أو الموسيقى، ويتعاون الأدب مع الموسيقى، شعرا غنائيا أو مسرحيا، تعاوننا قويا، ويتجلى ذلك واضحا في الابتهاالات الدينية، والأذكار الصوفية، وفي ظل هذا التلاقى حاول الأدب أن يرسم بالكلمة، وأن يصبح الشعر في مستوى إيقاع الموسيقى، وفي أحيان قليلة كان يرنو بعينه نحو النحت.

في ما ألمحنا إليه مجال واسع للدراسة لم يتعرض له أحد جادا ومتعمقا، إلا في العقود الأخيرة من هذا القرن، وبطريقة جزئية، وظلّت دراسة الفنون في علاقتها بالأدب «أرض لا أحد» علميا فجعلها بعضهم فرعاً من علم الجمال، وارتأها آخرون جانبا من تاريخ الفن أو الموسيقى، وعلى مدى زمن طويل كان تحليل الأوبرا نقديا - حيث يلتحم الأدب مع الموسيقى - خارج نطاق النقد الأدبي، واحتفظوا بذلك لمؤرخي الفن، باستثناء محاولات قليلة حيث درس جوزيف كارفن الأوبرا والدراما، وكتب جورج بلوستون عن العلاقة بين الأدب والسينما، وفيه درس عددا من الروايات الشهيرة التي تحوّلت إلى أفلام سينمائية.

وفي نطاق جمعية اللغات الحديثة في الولايات المتحدة الأمريكية مجموعة عمل تُعرف باسم «جماعة الأبحاث العامة»، تضطلع بمهمة تغذية الدراسات عن

التأثيرات المتبادلة بين الفنون. ومنذ ربع قرن قامت بعمل بيلوجرافيا عن هذا الجانب ذات أهمية كبرى، وفي الأعوام الأخيرة بدأ المتخصصون في الولايات المتحدة يلحظون أن الفصل بين الفنون المختلفة مصطنع ومفتعل في الحياة والعلم على السواء، فأخذوا يعطون دراسته مزيداً من الاهتمام والعناية. وفي خريف عام ١٩٦٦ انعقد مؤتمر مديري أقسام الأدب المقارن في الجامعات الحكومية في الغرب الأوسط، وكان فيه مجال لأبحاث ثلاثة، قارنت بين الأدب والموسيقا، وبين الأدب والنحت، وخلال الاجتماع السنوي للغويين الجدد في ديسمبر ١٩٦٧ انتظم حوار حول السينما، وآخر حول تاريخ الأدب والفن، وخصصت كل من مجلتي «دراسات الأدب المقارن» و«الأدب المقارن» عدداً خاصاً بالموضوع، كما درس المشتركون في مؤتمر جمعيات الأدب المقارن الأمريكية في أبريل من عام ١٩٦٨ المذهب التأثري في الأدب، ونشرت الجمعية الأمريكية للغات الحديثة مجلداً عن إضافات العلوم المختلفة، تضمن دراسة عن العلاقات بين الأدب والتاريخ والأساطير والسيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والدين، ودراسة عن العلاقة بين الأدب والموسيقا.

ومع ذلك، فليس ثمة أدنى شك في أن مستقبلاً قريباً، أو بعيداً، سوف يكون لدراسة التأثيرات المتبادلة بين الفنون، ومكانها من الأدب المقارن، إلى جانب علم الاجتماع الأدبي، والبحث في الأنواع والموضوعات، والمتتبع لحركة الأدب المقارن يلمس بداية هذا الاهتمام في أكثر من بلد أوروبي.

كانت فرنسا أول من وضع يده على الموضوع، وإن لم تحكم التناول منهجية دقيقة، ففي عام ١٨١٠ نشر سوبري كتابه «دراسة مقارنة في الأدب والرسم»، ومع ذلك ظلت فرنسا لأمد طويل ترى أن مثل هذه الدراسة تنتمي إلى علم الجبال، وأحاطوها بتجريدية غامضة، مع أننا يمكن أن نقف عند الوقائع المحسوسة، وأن نفيد منها، وفي هذا القرن حاول أندريه كوروا أن ينصف الظاهرة في كتابه «الموسيقا والأدب: دراسات في الموسيقا والأدب المقارن»، كما حاولها بول موري في دراسته «الفنون والأدب المقارن: حاضر القضية».

ولكن بطاركة الأدب المقارن لم يهتموا كثيراً بالتأثيرات المتبادلة بين الفنون، وفي أول دراسة منهجية عميقة وموجزة كتبها بلدنسبرجيه، وقدم بها للعدد الأول من

مجلة الأدب المقارن الفرنسية، بعنوان: الشيء والكلمة، ليست هناك أية إشارة خاصة بهذه القضية، ولم تتضمن الببليوجرافيا التي أعدها بتز، أو الترجمة الموسعة التي قام بها بلدنسبرجيه، أية إشارة إلى الموضوع، ولكن في الفصل الخاص بالببليوجرافيا من المجلة، نجد الموضوع في الفقرة التي تحمل عنوان «البيئة: الحياة والأفكار والفنون»، كما أن فان تيجيم مرّ في كتابه الشهير عن «الأدب المقارن» بالفنون والموسيقا عجلاً، وتناولها عرضاً، وتكلم عنها في «الأفكار والعواطف»، وهناك فقرة تحمل عنوان: «الأفكار الجمالية والأدب»، ولكنه حتى في هذه الصفحات تحاشى أن يشير إلى الأثر الذي تركه الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه، ١٨١٩ - ١٨٧٧، في الواقعية الأدبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، أو أنه توجد علاقة ما بين الرسم في الهواء الطلق للفنان الفرنسي كلود مونييه، ١٨٤٠ - ١٩٢٦، وبين جوانب محدّدة من الرمزية.

لقد أغمض تيجيم عينيه تماماً عن أى واقع تاريخي يتناقض مع أفكاره. ولم يكن جويار أفضل من تيجيم وأكثر صراحة، وهو في الفصل الخاص «بالتيارات الأوربية الكبرى: الأفكار والمذاهب والعواطف» من كتابه عن «الأدب المقارن» لا يتحدث إلّا عن «المذاهب والأفكار الأدبية والدينية والفلسفية والأخلاقية والتيارات العاطفية»، وبها ختم الفصل الذي يتجاوز الأدب المقارن ويقودنا إلى تاريخ الثقافة. وأمّا إيتيامبل صاحب بحث «المقارنة بلا علاقات»، فلم ير من مهمته أن يفتح هذا الباب المغلق، ولهذا كله فإن الخطوة التي قطعها كل من كلود بيشوا وأندريه ماريه روسو تستحق التقدير، لأنها في كتابها الموجز «الأدب المقارن» خصا الموضوع بأربع صفحات، من ١٣٣ إلى ١٣٦، وفيها يقولان:

«يستطيع العقل السليم أن يمدنا ببعض الحقائق المهمة: تتجه الفنون إلى الإنسان بعمامة، ويتجه الأدب - رغم الترجمات - إلى مجموعات محددة، والأولى تتجه إلى الحواس، والثاني إلى الروح، وبين هذين الطرفين يوجد الكثير من توضيح كتاب، أو مذهب أدبي، من خلال سياقها الفني، وإدخال فن الأيقونات والأعمال الموسيقية التي تفسر تاريخ الأدب، ودراسة نشأة نقد الفن وتطوره، والمقارنة بين الشعر والموسيقا والمسرح والمعبار، وبيان التوافقات والصلات، وكثير من

المشروعات المحددة التي تكشف عن كثير»..

وكانت هولندا بحكم موقعها، وهي نقطة التقاء بين كثير من التيارات الفنية والأدبية الأوروبية، موطن عدد من المقارنين اهتموا بقضية التأثيرات المتبادلة بين الفنون المختلفة في المقام الأول، بعضهم رفض الفكرة بقوة، وارتأى آخرون أننا لكي نفهم الأدب على نحو أفضل لابد أن نعرف صلته ببقية الفنون التي عايشها، وقام تيسينج مدير معهد الآداب العالمية في أوترخت بدراسة العلاقات المتبادلة بين الفنون، في كتابه نظرية الأدب، في الفصل الحادي عشر منه.

وفي ألمانيا قال ماكس كوخ في مقدمة العدد الأول من مجلته «الأدب المقارن» عام ١٨٨٧ : «إن دراسة التأثيرات الفنية تاريخياً تتضمن الأدب»، وجعل من أولى مهام مجلته أن تدرس بخاصة العلاقة بين السياسة وتاريخ الأدب، وبين الأدب والفنون التشكيلية، وبين تطور الأدب والفلسفة وغيرها، ودراسة الأدب المقارن أيضاً. والحق أن دراسة أوجه التلاقى بين تاريخ الأدب وتاريخ الفن - باستثناء الموسيقى لأسباب تاريخية - تتمتع بشعبية واسعة بين المثقفين الألمان. وقد وجدت دعوة كوخ من استجاب لها من الباحثين، فقام ولفلين بنشر كتابه «مبادئ تاريخ الفن» عام ١٩١٥، وفيه ميز على أسس بنيوية بين فن عصر النهضة وعصر الباروك، وحلل الخصائص لكل منها، ودرس قيمتهما بأمثلة مختارة، وأقام منهاجاً يمكن أن يُطبّق على لوحة ما، أو قطعة من النحت، أو عينة من المعيار، في الفترة نفسها.

وحاول فالزل أن ينقل أفكار ولفلين إلى الأدب، فدرس عام ١٩١٦ مسرحيات شكسبير، وحاول أن يظهر أنه ليس شاعراً ينتمى إلى عصر النهضة، وإنما مؤلف مسرحي ينتمى إلى عصر الباروك، لأنه لم يبين مسرحياته على طريقة التناسق التي اتسمت بها لوحات عصر النهضة، فالشخصيات النانوية عنده عديدة، وتجمعاتهم غير متناسقة، وتتفاوت أهمية الفصول في العمل الواحد، وكلها خصائص تظهر أن شكسبير يستخدم تقنيات عصر الباروك، في حين أن الفرنسيين كورناي وراسين ألفا مآسيهما حول شخصية رئيسية واحدة، متدرجين في ترتيب أهمية الفصول طبقاً لقانون أرسطو التقليدي، مما يلحقها بعصر النهضة، وكانت هذه الدراسة خطوة

حاسمة سمحت له فيها بعد أن يحاضر في برلين عن التأثيرات المتبادلة بين الفنون وأن ينشرها بعد ذلك في كتاب صغير.

ويقول فالزل إنه احتار في العنوان الذي يجب أن يعطيه لهذا البحث، وأن كارل فويرمان أشار عليه بعنوان: «الجمال المقارن للفنون التشكيلية والمتكلمة»، ولكنه آذ في النهاية أن يختار له: «إيضاح تبادلات الفنون»، لأنه، فيما رأى، أكثر مواه لمحتواه.

وفيا بين الحربين العالميتين نشر العلماء الألمان أبحاثا أخرى ذات طابع مشا واستطاعوا أن تكون لهم مدارسهم حتى في الخارج، وبخاصة في الب الأنجلو سكسونية، وفي الولايات المتحدة على نحو أخص، وجاء مقال فوه الذي نشره عام ١٩٣٥، ودراسات كورت فايس، ونُشرت بعد ذلك بعامين، فوه نقطة النهاية في التطور الذي بدأه فالزل، نم ساد الحياة الثقافية الألمانية فترة السبات لم تبدل خلالها أى جهد في هذا المجال، وحتى مجلة أركاديا الشهيرة لم تند أى مقال عن التأثيرات المتبادلة بين الفنون، ولا يزال الألمان رغم كثرة أبحاثهم الجمال وفلسفته، والاهتمام بها، يحيئون الآن متأخرين في قائمة من يعنون بالتأثر المتبادلة بينها.

وبداهة لا يعرف عالمنا العربي هذا اللون من الدراسة، من قريب أو بعيد، لا يعرف من الأدب المقارن إلا شذرات بسيطة، وعرفها متأخرا، والنسء نف يمكن أن يقال عن اهتمامه بالفنون الجميلة، ولا يزال بيننا من يرى الموس والرسم، والنحت، والباليه، رجس من عمل الشيطان، مآل صانعها ومتذوقها النار، وإلى جانب ذلك فإن البحث في هذا الجانب يتطلب وعيا عميقا، ومع شاملة بالفنون كلها وهو ما نفتقده تماما.

يعتبر الموضوع مقارنا عندما يتسع لأدبين قوميين، في لغتين مختلفتين، فاللغة الأساس أولا وأخيرا، وعندما ندرس العلاقات المتبادلة بين الفنون نتخذ الح اللغوية أيضا طبقا للتقاليد العلمية، ولكن دون أن نأخذ في الحسبان اخته الوسائل المستخدمة وهي: الكلمة والإيقاع واللون. ولدراسة التأثيرات المتبادلة

الفنون في فترة محددة من الزمن، من الأوفق أن نضعها في علاقة مع الفترة نفسها، أو الحركة التي تشترك فيها، وفي هذه الحالة يمكن أن نأخذ في الاعتبار غايات الفنانين، في ضوء النظريات والمبادئ التي يعبرون عنها، أو الاعترافات التي يدلون بها.

إن مؤرخ الأدب لا يمكن أن يدير ظهره لتاريخ الفن أو الموسيقى أو المعمار لأنه يستطيع أن يتعلم منها كلها ما يفيد في دراسة الأساليب الأدبية بخاصة، ولا يغيب عن البال أن كثيرا من المذاهب الأدبية الحديثة نشأت في أوروبا في مناخ غير أدبي، في الفن أولا، وأوضحها الباروك والتأثيرية، وفهما يحتاج إلى شيء من المعرفة بالفنون الجميلة، ولا تزال دراسة السجع في الأدب العربي متخلفة، لأننا أهملنا أن نضعها في مكانها من طبيعة المعمار العربي والموسيقا العربية في العصر الذي ازدهر فيه، وكلها تعكس ذوقا معيناً في التكوين والتكرار والايقاع. ولعل التخبط في فهم بناء القصيدة الجاهلية يعود إلى أننا نحاول فهمها دائما على أنها الفن الوحيد في عصرها، وليس نمة فنون أخرى إلى جوارها، أصيلة أو وافدة، في شبه الجزيرة نفسها أو ما في حوها، واسترحنا لهذا الواقع دون أية محاولة جادة للبحث عن فنون أخرى عاصرت فن الكلمة.

ليست هناك فنون نقية لما تتأثر بغيرها، وكل الفنون تراسل فيما بينها، ولو أن هذا بالطبع لا يعني أن يتحول أى نوع منها إلى النوع الآخر كلية فيصبح الشعر نحتا، أو الرسم موسيقا. وكل ما هنالك أننا حين نقول يكاد الشعر يصبح نحتا فإنما نعني مجازا أنه ينقل انطبعا شبيها بما للنحت من تأثير البرودة الناتجة عن الرخام الأبيض، والسكينة والطمأنينة والصفاء، والخطوط البارزة الحادة، ولو أن البرودة في الشعر شيء يختلف عن الإحساس باللمس في الرخام، والسكينة في فن الكلمة غيرها في التمثال، والشاعر العظيم يجعل القارئ يرى الصورة ببصره، حين يسمعها بأذنه ويسمعها بأذنه حين يقرأها بعينه، والقصائد الحديثة في أوصافها العديدة تشي بأن وراءها فن الرسم، وتحفزنا إلى تصور المشاهد بتعبيرات تستدعي في الذهن الرسوم الحديثة غالبا.

بدهة هناك شعر يقال وفي النية أن تضاف إليه الموسيقى فيما بعد، كبعض

المسرحيات وجميع النصوص التي تؤلف من أجل الأوبرا، وأحيانا يكون الشاعر هو الملحن، ومن الصعب أن يتبين الباحثة ما إذا كان تأليف الموسيقى وإبداع الشعر كانا يتمان في وقت واحد، أو أن يستطيع إثبات هذا، وحتى واجتر الموسيقى الألمانى العظيم كتب بعض مسرحياته قبل أن يلحنها بسنوات، كما أن بعض القصائد الغنائية نُظمت لتلائم ألحانا مؤلفة فعلا.

إن التعاون بين الشعر والموسيقى قائم على التأكيد، ولكن أسمى الشعر لا يميل إلى الموسيقى، كما أن أروع ألوان الموسيقى تقف دون حاجة إلى كلمات.

إن الكلمة والخيال فى الشعر لهما وظيفة جمالية تختلف عما هى عليه فى بقية الفنون الأخرى، فالمصور عندما يستخدم الخط واللون لا يقدم الهيئة الخارجية فى دقة للشئ الذى يرسمه فحسب، وإنما يضيف إليها على الدوام شيئا لا يمكن التعبير عنه، وأما الشاعر فهو على النقيض، حين يريد أن يعيد صياغة مفهوم تم التعبير عنه فى الماضى فعلا، أو أن يصف حقيقة مرئية، فسوف يستنفد جميع وسائل التعبير التى تعلق على الكلمات، وما لم يبلغ بها الإيقاع، والنبرة الشعرية، حدا فائتا، فإن أثرها سوف يعتمد فقط على الصدى الذى يوقظه الموضوع بما فيه من أفكار فى نفس السامع، وقد تهز كلمة الشاعر معاصرا له، لأن الفكرة التى يعبر عنها تشكل جزءا لا يتفصم من حياته الخاصة، وسوف تبدو له أخاذا أكثر بقدر ما يكون الشكل الذى صيغت فيه أكثر بريقا، وكيفيه من التوفيق أن يختار العبارة التى تجعل الفكرة مقبولة عند السامع أو القارئ، وأن تستحوذ على مشاعره، ولكن.. ما إن تبلى هذه الفكرة، وتتوقف عن الاستجابة لشواغل روح العصر، حتى تستنفد القصيدة غرضها، ولا يبقى لها أية قيمة إلا شكلها، وقيمتها لا يمكن إنكارها، ويبلغ أحيانا قدرا من النضارة وقوة التأثير يجعلنا ننسى ضالة المحتوى.

ولكن الرسام من الحقبة نفسها على النقيض من الشاعر، مع أن عقليتهما واحدة، لأن ما وضعه فى عمله شئ لا يمكن التعبير عنه، ويظل طازجا على الدوام كشأنه أول يوم، والفنان لا يقوم بتحليل الشخصيات، وإنما يراها جملة، ثم يكشفها لنا بفرشته أو قلمه على اللوحة، وليس فى استطاعته أن يصفها لنا بالكلمات، ولو كان فى الحين نفسه أعظم شاعر فى عصره.

وثمة فارق آخر بين طريقتي التعبير بالفرشاة أو الكلمة، مردّه أن العلاقة بين الجوهرى والعارض ليست واحدة في كليهما، ففي الرسم لا نكاد نميز بين العناصر الأساسية والعارضة، فكل شيء جوهرى، والفنان في التعبير عن التفاصيل مطلق الحرية تماما، وعلى حين تقيده تماما تواضعات قاسية عندما يضع فكرته الرئيسية، فإنه يستطيع أن يطلق العنان لخياله في جميع النواحي الأخرى، ولن تثقل وفرة التفاصيل لوحته بأكثر مما تثقل الأزهار ثوبا تحلّى بها.

أما الشعر فالعلاقة فيه بين الجوهرى والعارض معكوسة، والشاعر حرّ إجمالا فيما يتعلق بموضوعه الرئيسى، وتتوقع منه شيئا جديدا، على حين أنه في النواحي العارضة مقيد بالتقاليد، فهناك طريقة تقليدية محددة للتعبير عن كل جزئية لا يستطيع الانحراف عنها، وإن لم يكد يحس بذلك. فهو يتغنى بالزهور ومباهج الطبيعة، والأفراح والأتراح، بطريقة لا تختلف إلا في أضيق الحدود، ومن هنا وجب على الشاعر لكى يكون جديرا بهذه الحرية أن يكون أعظم نسبيا من الرسام، وآية ذلك أن الرسام المتوسط الموهبة ربما أبهج الأجيال التالية، على حين أن أى شاعر متوسط مآله النسيان والإهمال.

إن الرسم والأدب، وإن تولّدا عن إلهام واحد وروح واحدة، يحدثان في نفوسنا أثرا بالغ التفاوت، وفيما عدا الفارق الجوهرى الذى أومأنا إليه يمكن أن نقوم بمقارنة بين وحدات معينة وسنرى معها أن التعبير بالصورة كالتعبير بالكلمة بينهما سمات مشتركة أبعد مما نظن.

إن نظرية نقاء الفنون والأنواع واستقلالها كما تراها الكلاسية، وحافظ عليها الكلاسيون، منذ هوراس اللاتينى حتى ليسينج الألمانى، لا تتمتع بمثل هذا الاحترام في النقد الحديث، فمذهب الباروك والرومانسيون المحدثون يرون أن المزج بين الفنون والأنواع يمثل طريقا نحو تأليف أسمى، وفي اتحادها لون من التكافل لتحقيق الغاية، وأوضح مثل لهذا الأوبرا والأوبريت، وثرثويلا الإسبانية، والملمهة الموسيقية، والغناء والسينما، والأغنية الرمزية، ومسرح العرائس، والتواريخ المصورة، وفي تاريخ المسرح تحتل الأوبرا مكانا هاما لا يعود إلى نصها فحسب، وهو قاعدتها الأدبية، وإنما إلى الجانب الموسيقى أيضا. وكذلك المأساة الإغريقية

القديمة، فهي عمل فني حقيقي، والموسيقا فيها ليست مجرد حلية، وتكرار الأقفال في أشعارها يؤثر بوضوح في اختيار الكلمات ومكانها.

وقد ظلت الموسيقا عنصرا مهما في مسرح شكسبير، وأخرج له ستانيسارا فسكى مسرحية عطيل، وأضاف عليها طابعا سيمفونيا، وأصبحت أيضا عاملا رئيسيا في تصوير مناخ بعض مسرحيات تشيخوف، مثل «بستان الكرز»، ويجب ألا ننسى أن جوته أدرك في القسم الثاني من فصل «إلينا»، في الجزء الثاني من مسرحيته فاوست، أنها أوبرا، وأن مسرحية شيللر «زواج ميسينا» تمثل محاولة كي يدفع بمزيد من الحيوية في شرايين المأساة من خلال فن الأوبرا.

أى باحث في الأدب يتابع التداخل بين الفنون المختلفة سوف يقف طويلا عند ظاهرة الموهبة المزدوجة، وبعض النقاد يعتبرون وجودها دليلا على وحدة الجوهر في الفنون، ولتلقى معها بمشكلة الفنون المتعددة حين تصدر عن شخص واحد: ما العلاقة بين ميكيل أنجلو شاعرا وبينه نحاتا، وبين لوركا شاعرا وبينه رساما، وبين جبران خليل جبران شاعرا وأديبا وبينه رساما؟.

أكثر الاتجاهات في مقارنة الفنون تقوم على تحليل موضوعات الفن والوقوف على صلاتها البنيوية، ولن نتوصل إلى تاريخ مناسب لأي فن أبدا، فضلا عن تاريخ مقارن للفنون، ما لم نعط الصدارة لتحليل الأعمال ذاتها، في ضوء الدراسات التي تعالج علم نفس القارئ والمشاهد، أو الكاتب والفنان، وكذلك الدراسات المتعلقة بالخلفية الثقافية والاجتماعية، وأن نأخذ في الاعتبار أن الفنون جميعها تتسع بمجالاتها أو تضيق، في وقت أو محيط معينين، حول موضوعات بعينها، وأن أنماطا من الفن ترتبط في عصر ما بطبقة اجتماعية دون أخرى، وبالتالي تخضع لتغيرات نمطية متشابهة، وأن الثورات كما تأتي على النظم الاجتماعية والسياسية ذات أثر حاسم أيضا في تغيير مسار الفن والقيم الجمالية.

إن الفنون لا تتطور بسرعة متساوية في الوقت الواحد، وأحيانا يبدو الأدب وكأنه يتلكأ وراء الفنون، كما أن الموسيقا تؤثر أحيانا أن تتوانى وراء الأدب وبقية الفنون الأخرى. وهناك عصور تقتصر غالبا على إنتاج فن أو اثنين فحسب، وتظل عقيا أو مجرد مقلدة ومقتبسة في بقية الفنون الأخرى، ونعزو هذا أحيانا إلى تأثير

الروح القومي، حين يركز بطريقة ما على فن بعينه، كما حدث في مصر بعد ثورة ١٩٥٢، فقد أعطت الدولة مزيداً من الدعم والرعاية والتكريم للأغنية والموسيقا بوصفها سلاحاً إعلامياً ناجحاً وفعالاً، فتقدماً بسرعة مذهلة، ولم تحظ بقية الفنون بمثل هذه الرعاية، فجمد بعضها، وتوقف في مكانه كفنّي النحت والرسم، وتقهقر بعضها، كفن الشعر، خطوات هائلة إلى الوراء.

ومع أن لكل فن من الفنون الجميلة، التشكيلية والأدب والموسيقا، تطوره الخاص به، وتتفاوت فيها بينها سرعة وعناصر، إلا أنها دون شك، تراسل فيما بينها، ولكن هذه العلاقات ليست تأثيرات واضحة، تبدأ من نقطة معينة، ثم تحدد تطور بقية الفنون، وإنما واقع معقد من صلات جدلية تعمل من طرفيها، من فن إلى آخر وبالعكس، وقد تتغير هذه الاستعارات جذرياً ضمن الفن الذي تنتقل إليه.

ما هي عناصر الفن المشتركة التي تقبل المقارنة؟

يرفض الناقد الإيطالي كروتشه «أية محاولة لتصنيف الفنون جمالياً»، ويراه محاولة باطلة، وقد أومأنا إلى رأيه من قبل، في مكان آخر^(١)، ويصر جون ديوي في كتابه «الفن باعتباره تجربة»، وصدر عام ١٩٣٤، على وجود جوهر مشترك بين الفنون كلها، لأن هناك شروطاً عامة بدونها لا تكون التجربة ممكنة، ولا ريب أن هناك قاسماً مشتركاً أعظم في كل إبداع فني، أو تجربة إنسانية. ويحدد تيودور ميرجرين العناصر القابلة للمقارنة في الفنون بأنها التركيب والتكامل والإيقاع، ويرى، كما فعل ديوي قبله، أن اصطلاح الإيقاع قابل للتطبيق على الفنون التشكيلية، أما التركيب والتكامل فيعني بهما التنوع والوحدة، غير أننا عند المقارنة بنائياً بين الأدب والموسيقا ينبغي أن نتصرف بحذر شديد.

(١) انظر ص ١٤١ وما بعدها من هذا الكتاب.

الأدب العام

أمران يجعلان من الأدب المقارن علما له دوره في توسيع آفاق الإنسانية.. أولهما - كما رأينا - الدور الذي يلعبه في تاريخ الأدب القومي، حين يضيف إليه المزيد مما يتجاوز حدوده، مؤنرا أو متأثرا، حين يأخذ أو حين يعطي. وثانيهما أن يكون طريقنا إلى معرفة إنسانية شاملة، تتجاوز الحدود القومية، وتكون الطريق إلى تأريخ أدبي عالمي لما يكتب، أو ما هو مكتوب فيه محدود جدا، ولكنه سيكتب يوما، إذا قُدِّرَ للإنسانية أن تواصل سيرها، دون أن تمزقها، أو حتى تأق عليها تماما، مدمرات الأسلحة النووية.

ولكن الأدب المقارن في مفهومه الدقيق بدرس غالبا العلاقات الثنائية بين أديين قوميين، سواء كانت العلاقة نوعا أدبيا، من قصة أو رواية أو مسرحية، أم كانت حركة أدبية كالرومانسية والواقعية، أو كانت كتابا تجاوز حدود زمانه ومكانه، أو أديبا ترك من الأثر الشيء الكثير عند بني فومه وعند غيرهم، وسواء اتصلت هذه العلاقة بمادة الأثر الفني أم بصورته.

غير أن هذه الدراسات وهي تعكف على تتبع جزئيات فحسب، تقصر عن إدراك الظواهر الأدبية العالمية الكبرى وفهمها، ورغم أنها تخدم الأدب القومي إلا أن إسهامها منفصلة في خلق أدبي عالمي محدود، ومن هنا تقدم الباحثون خطوة فانتخوا إلى فرع من الدراسة المقارنة. بآق بعد الأدب المقارن ويكملة، ويمهد للأدب العالمي، وهو الأدب العام.

يعود مصطلح الأدب العام إلى مطلع القرن التاسع عشر، ففي عام ١٨١٧ نشر نيبوميسين ليمرسية محاضراته تحت عنوان: «دروس تحليلية في الأدب العام»، وكان موضوعها عاما، اهتم فيها بالأجناس الأدبية وتطورها، ورسم لوحة شاملة أرخ فيها لأكثر الآداب العالمية شهرة، ولم يكن هو، ولا الذين استخدموا المصطلح من بعده، يعرفون أنهم يؤسسون علما جديدا، أو أن ما يقومون به يعود إلى الأدب المقارن.

ونلتقى بمصطلح الأدب العام في اللغة الإنجليزية لأول مرة عند جيمس مونتيجمري في كتابه «محاضرات حول الأدب العام والشعر»، وصدر عام ١٨٣٣، ولكنه أراد به ما ندعوه الآن «نظرية الأدب»، أو «مبادئ النقد الأدبي».

وكان الألمان أسبق من غيرهم في هذا المجال، فنشر الألمان هرمان هتنر أن الوقت حان لكتابة تاريخ الآداب العالمية، تم وضع مؤلفا في «تاريخ آداب القرن الثامن عشر في إنكلترا وفرنسا وألمانيا»، ونشره خلال أعوام ١٨٥٦ - ١٨٧٦، كما قام الدانمركي براندس بدراسة التيارات الأدبية العالمية وتفاعلها في أوروبا، وعنون مؤلفه «كبرى تيارات الأدب الأوربي في القرن التاسع عشر»، ونشره خلال أعوام ١٨٧٢ - ١٨٩٠ م.

وكان لأبحاث المفكر الفرنسي الكبير بول هازار أهميتها بالنسبة للأدب العام، وكانت خير شاهد على ثقافته الواسعة، ونشاطه العقلي الخصب، ومهمنا من بين دراساته المتعددة مؤلفه «أزمة الفكر الأوربي في القرن الثامن عشر»، ونشره عام ١٩٢٦، ولما يفقد شيئا من توجهه.

بفضل هؤلاء العلماء بدأ الأدب العام يتبلور علما يختلف بعض الشيء عن الأدب المقارن، واختلط مفهومه في الولايات المتحدة بالدراسات المقارنة، واتخذ شكلا خاصا أقرب ما يكون إلى فلسفة الأدب، أو ما يطلق عليه في الألمانية علم الأدب Literaturwissenschaft، وأخذت الجامعات الأمريكية تدرس روائع الآداب العالمية مع لمحة خاطفة سريعة عن تاريخ الأدب العام.

ولكن هذا اللون من الدراسة لم يجد قبولا في الجامعات الأوروبية، ووصمته بأنه سطحي وتافه، غير أنها احتفظت بالمصطلح نفسه لتحديد بعض الدراسات المقارنة الأكثر شمولا واتساعا من سواها، على نحو ما نعرض له في دراستنا هذه.

بدأ مصطلح الأدب العام، أو تاريخ الأدب العام، يأخذ شكلا علميا في الثلاثينيات، وذلك بالدراسة التي خصه بها فان تيجيم في كتابه الموجز عن «الأدب المقارن»، وأصبح مجاله دراسة الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، وإذن فليس هو الأدب القومي، ولا الأدب المقارن، وليس دراسة تتصل بماهية الأدب، ولا تاريخا

كلياً له، ويتميز باتساع الرقعة الجغرافية التي يتحرك عليها، ولكن الاتساع الزمني ليس شرطاً فيه، فقد يتناول مسألة محددة، خلال فترة قصيرة، عبر مساحة عريضة.

يترك الأدب العام للأدب القومي دراسة ما كان مغرقاً في المحلية، ولا صلة له بما يجري خارج حدود لغته، وليس له صدى خارج قومه، وكذلك ما كان خاصاً بأدب محدد، أو أديب معين، مهما تكن قيمته. ويدع للأدب المقارن دراسة ما بين أديين قوميين من علاقات واتصالات والمصادر الأجنبية والترجمة وانتشار المؤلفات، واشتهار الكتاب خارج حدودهم القومية. وإذن فهو لا يحل محلها، وإنما يمتشي وراءها، ويبني دراسة أخرى مختلفة في تركيبها ومنهجها وتوابعها، وتستهدف أصلاً، وفي المقام الأول، إبراز الأسباب العامة للظواهر الأدبية، لأننا إذا درسناها منفصلة كتاريخ قومي، أو متأثرة كأدب مقارن، لا نقع على العوامل الجوهرية تماماً، لأن هذه الظواهر تأخذ، في جانب كبير منها، شكلاً مغايراً في كل بلد، بحكم الظروف الخاصة، أو المناخ الجغرافي، أو أمزجة الناس.

إن تعبير الأدب العام على غموضه وما ينيره من النباس لم يهتد الباحثون إلى اسم أفضل منه، وإذا أردنا أن نضرب له مثلاً يقربه إلى الذهن قلنا: إن دراسة «دور العقاد في تطور مفهوم الشعر في الأدب العربي الحديث» من الأدب القومي، ودراسة «تأثير جى دى موباسان في محمود تيمور قصاصاً» من الأدب المقارن، على حين أن دراسة «الواقعية عند شعوب البحر الأبيض المتوسط» من الأدب العام، وهذه الدراسة الأخيرة تساعدنا على أن نفهم كتابنا الذين نهجوا هذا الطريق في ابداعهم على نحو أفضل، لأننا سوف نحكم عليهم من خلال مذهب تأصلت جذوره في المنطقة كلها، على نحو يتفاوت من بلد إلى آخر، ويساعدنا أيضاً على تبين الملامح الفكرية العامة التي تربط بين سكان هذه المنطقة.

فالأدب العام يترك للأدب القومية كل ما هو منعزل شخصياً أو محلياً، وما ليس له صدى خارج حدوده، وما هو ذو طابع فردي، مؤلفاً أو أدباً، مهما يكن عظيماً في ذاته، ولكنه في الوقت نفسه يفيد من الوقائع التي تجلوها تواريخ الآداب القومية أو تكتشفها، وبما ينتهي إليه الباحثون فيها من تحليل للأفكار والعواطف. ومن جانب آخر، يمكن القول إن دراسة التاريخ الأدبي الحديث، في الجامعات أو المدارس

الثانوية، لن تكون كافية، ولا عميقة، ما لم تأخذ في حسابها نتائج الأدب العام، ولو في صورتها الأولية وخطوطها العامة، إذ لا جدوى من درس في الأدب العربي، أو الفرنسي، أو الألماني، أو الإيطالي، مقطوع الصلة بغيره من الآداب، ولا أتفه من إعطاء صورة تاريخية للمسرح الشعري، حتى لو كانت موجزة، دون أن نضعه في مكانه من الإطار التاريخي لهذا الفن حيث نسا وتبرعرع.

ويترك الأدب العام للأدب المقارن دراسة ما بين أديين من علاقات، والبحث تفصيلا في العلاقات والتقليد والمصادر والترجمات، وانتشار المؤلفات، ودور الوسطاء، ولكنه ينتفع، في الوقت نفسه، بالنتائج التي ينتهي إليها المقارن، لأن المبادلات الفكرية والفنية والتأثيرات، والاستجابة لها، وردود الفعل ضدها، وقائع ذات أهمية، والمقارن وحده يخرجها من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة بها، أو يميزها بعضها في بعض، ليخرج من ذلك كله بنتيجة شاملة.

غير أن بعضا من الباحثين يرى أن الأدب المقارن إذا توسعنا في مفهومه يشمل الأدب العام أيضا، ويرى الناقد الأمريكي وليك أن من المحال رسم خط فاصل واضح بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير ولتر سكوت في فرنسا، وبين نشأة الرواية التاريخية مثلا، وأن الفصل بينها مصطنع. ويحصره بيتشيزي في الموازنات التاريخية والأدبية.

وقد فرّق بينها فان تيجيم في القسم الثالث والأخير من كتابه الموجز عن «الأدب المقارن»، فهو يرى أن «الأدب المقارن، بالمعنى الدقيق للكلمة، يدرس غالبا علاقات ثنائية بين عنصرين فحسب، سواء كان هذان العنصران كتابين أم كاتبين، أم طائفتين من الكتّاب والكتّاب، أم أديين كاملين، وسواء كانت العلاقة تتصل بمادة الأثر الفني أم بصورته».

أما الأدب العام فهو الذي يضطلع بدراسة «نوع من الوقائع في عدة آداب جملة واحدة»، ويجعل من مجاله أيضا دراسة التأثيرات المتبادلة في المحيط العالمي، مثل: تأثير بترارك أو روسو في الآداب الأوروبية. أو تحليل المشكلات التاريخية الأيديولوجية للحركات الأدبية، كالإنسية humanisme، أو العقلانية، أو الشعورية. أو دراسة الحركات الأدبية المختلفة مثل: الطبيعية، والرمزية، أو ما يدعى بالأشكال

المشتركة في الفن والأسلوب، مثل: السنونيتا، والمأساة الكلاسيكية، ورواية تصوير العادات. وهي موضوعات جانب منها - كما نرى - ذو طابع أدبي والآخر ناريخي أيديولوجي. وأما الأنواع الأدبية والأشكال فقد درسها تيجيم في كتابه المتسار إليه على أنها من الأدب المقارن.

● مجالات الأدب العام:

يمكن القول إجمالاً إن الأدب العام يدرس الظواهر الأدبية الجماعية، سواء كانت عامة تغطي كل العالم المنحضر، أم محددة تغطي جانباً منه، وهذه الظواهر نرد تحت باين، هما:

● التيارات العالمية المتنقلة.

● الاتجاهات المشتركة التي تحدث في عصر معين دون أن نضع يدنا بدءاً على تأثير ما.

ونعني بالتيارات العالمية المتنقلة تلك التي تصدر عن مرسل ما، كأن يكون كاتباً، أو كتاباً، أو مجموعة من الكتب، ثم تتسرب في اتجاهات مختلفة أو في بلاد أجنبية عديدة، فيلاحقها الأدب العام إلى كل مكان تسربت إليه، ويمسك بأنرها عند أكبر عدد من الكتاب المتأثرين بها.

مثلاً: أشتاع الروائي والفصاص الإيطالي المعاصر ألبرتو مورافيا، بعد الحرب العالمية الثانية بخاصة، لونا من الأدب حمل اسم «الواقعية الجديدة»، وهو انجاء يختلف عن الواقعية الطبيعية أو الواقعية الاشتراكية، وانتقل عنه إلى آداب عديدة وفيه، وعند الذين تابعوه، يُعرى سلوك البشر من غلالات النفاق والتخفى، رقيقة أو صفيقة، يحاولون أن يسترخوا بها فعالهم، وأبدع أدب ما يمكن أن نسميه «أدب الحياة بلا حياة»، وعلينا في مثل هذه الدراسة أن نتبع مظاهر هذا التأثير: أكان في اقتباس لون المعالجة أم في اقتحام جوانب من الحياة يؤثر الأدب التقليدي، أو الجاد، أو المحافظ، أن يظل على الدوام بعيداً عنها، أو يوارب في معالجتها؟ أم في اقتباس الأسلوب وتقليد اتجاهاته الفكرية وآرائه المختلفة، أم في طريقة تعبيره عن العواطف، أم حين يتخفى وراء القضايا البسيطة ليهاجم القوى المنحلة والعفنة بين قومه؟.

كل ذلك ممكن، ودراسته مطلوبة، والدراسة هنا لا نقوم على تتبع مجال التأثير عند الأفراد منعزلين، أو في مناطق جغرافية منعزلة، وإنما يجب على الباحث أن يتحرك في قطاعات فنية عريضة، كالتأثر بالشكل، أو الاتجاه، أو المعالجة، أو طبيعة التأثير ومداه.

هذه الظواهر الأدبية التي تنتسب إلى آداب عديدة، وتختلف في جوهرها، قد تكون تيارا فكريا، أو عاطفيا، أو فنيا، كالتزعجات الكلاسيكية والعقلية والإنسية والرومانسية، وقد تكون صورا مشتركة من الفن والأسلوب، مثل ذبوع شكل الموشحات في الآداب الإسلامية، أو شعر الأطلال، أو المدائح النبوية فيها. والغاية الأساسية أن نصل من خلال هذه الدراسة إلى تحديد الاختلافات التي تفصل بين الآداب بعضها وبعض، وأن نميز الحالات المشتركة في طوائف الأمم الكبرى ذات الحضارات المتشابهة، وبذلك يزداد فهمنا للحظات الأساسية في الحياة الفكرية التي يعبر عنها الأدب.

وفي مثل هذه الدراسة من الخير أن ننأى عن الاتجاهات العامة التي تتميز بها عصور طويلة بصورة غامضة، لأن ذلك يهوى بنا في تركيبات دعوية فجأة، ومن الأفضل أن نحدد عصورا بعينها، ذات خصائص مشتركة، وأن نقارن بين النصوص المتشابهة، وأن ندرس الأحوال العاطفية والفكرية التي يعكسها الأدب، وأن نفع على نشأتها، وأن نتتبع تطورها، ونميز أنسكاها، ونضعها في مواجهة الأحوال الأخرى، السبيهة أو المختلفة، والتي نشأت في الغالب من أصل مختلف، لنرى هل تقويها أو تعوقها، أو نخل مكانها، وأن نكشف ونحن نرقب تطورها فعل الوقائع السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية والمادية، والأشخاص البارزين، والكتب والمؤسسات و «المودة» السائدة، وأن نلاحظ أفولها المباغت أو التدريجي، وفي العادة لا يكون موتا محققا وكاملا، وإنما تتحول، أو تصب، أو تتلاشى في تيارات أخرى أجد وأقوى.

والجانب الثاني، وأعني به الاتجاهات المشتركة التي نلتقي بها في أكثر من مكان، وتعاصر وتتشابه عفا، دون أن يجيء هذا وليد تأثير أو تأثر، وهي خارجة عن نطاق الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي الكلاسي، ومهمة الأدب العام أن يجمع

هذه المشابهات، وأن يصنفها، ويفسرهما، ويردها إلى أسبابها. ويضربون لها المنل بظهور الشاعر جونجرة في إسبانيا، ومارينو في إيطاليا، و ليلي في إنجلترا، فقد أوجد هؤلاء الثلاثة في وقت واحد نوعا من الأسلوب المتكلف، المنقل بالزخارف، والاستعارات البعيدة، رغم عدم الانصال بينهم، وإذن فهو لا يرجع إلى تأثيرات عالمية بقدر ما يرجع إلى علل اجتماعية وميول أدبية مشتركة وليدة لها.

وينبغي أن نغيز بين جانبيين من الأدب العام: الأبحاث التحقيقية التي تكتشف وقائع أو علاقات مجهولة، وتستخرج نتائجها، وتعرض ما تنتهي إليه، وبين بناء التاريخ الأدبي العالمي الذي يلخص هذه النتائج ويرتبها، ويمكن أن يكون في مجال التعليم بخاصة تحضيراً عاماً لدراسة التاريخ، ويصبح لوحات لها قيمة في ذاتها، ولها جمالها الخاص.

● التأثير والتأثر:

يزدهر أى أدب بقدر ما يتاح له من احتكاك بالآداب والحضارات والثقافات الأخرى، ولقد كانت نهضة العرب في الجاهلية نمرة اختلاط العرب والثقائهم بالأمم المجاورة لهم عن طريق التجارة والصراعات السياسية، من فرس ورومان، وجاءت نهضتهم الثانية في العصرين الأموي والعباسي تحمل آثار المزيد من هذا الاحتكاك، مضافا إليها شعوبا أخرى، في مصر وشمال أفريقيا والأندلس. وكانت نهضتهم الأخيرة التي بدأت في مطلع القرن التاسع عشر ثمرة الاحتكاك بأوروبا. وليس الأمر وقفا على العرب وحدهم، فحضارة أوروبا الحديثة جاءت وليدة يقظة كان وراءها اتصالهم بالحضارة العربية التي بلغت أوجها في القرن العاشر الميلادي، حين اتصلوا بها عن طريق الأندلس وصقلية والحروب الصليبية، فعرفوا علوم العرب وثقافتهم وآدابهم، وتمثلوها واحتدوها، فكان لهم ما هم فيه.

ولا يقلل من شأن أى أدب قومي أنه استمد قوته من الآداب التي سبقتة في الزمن والحضارة، لأن الإنسانية في تطورها نحو الأرقى متصلة الحلقات، وتقوم على استفادة الخلف من جهود السلف، وأن يبدأ أولئك حيث انتهى هؤلاء.

حين تتسع دائرة تأثير كاتب معين، أو عدد من الكتاب يجمع بينهم النجاح في

الخارج، ويتركون أنرهم على مختلف الآداب في عصر واحد، يقال إن هناك «مودة أدبية عالمية»، وبعضها يكون وقتيا عابرا، وبعضها أطول عمرا، وهذا النموذج المشترك قد يترك أثره في بلدان مختلفة على التعاقب، ثم يشتد، أو يتحول بتأثير عوامل أخرى ثانوية إلى بلدان جديدة، وحينئذ نكون بصدد تيارات عالمية حقيقية. ولكن بعض الأنواع، أو أشكال الأسلوب والفن، وبعض الأفكار والعواطف حين تنتقل من بلد إلى آخر تزداد بريقا وتوهجا وعمقا، وبعضها يتطور فبأخذ أشكالا جديدة، ولكن البعض الآخر يصيبه الضمور، فالتحلل، فالفناء.

ويمكن أن نضرب لهذا مثلا بفن التوشيح، فقد ازدهر في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، فشرّق وغرب، وأخذ طريفه إلى عدد كبير من الآداب العالمية، أوربية وإسلامية، وما لبث ضوءه أن خبا، فاختفى شكلا من الآداب الغربية الحديثة، وتجمد في الآداب الإسلامية، ولم يعد أحد يلتفت إليه في الأدب العربي. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن التيار الجديد الذي أحدثه ريتشاردسون في القرن الثامن عشر في إنجلترا، حين كتب رواياته الثلاث في شكل رسائل، ثم عبر هذا الشكل المائس فقلده روسو في فرنسا في روايته إيلوز الجديدة، وإلى ألمانيا فألهم جوته آلام فرتر، ولكنها لم تجد في الآداب الأخرى مبدعين عظاما، وإنما مقلدين عاديين، فأتوا عليها، وانتهت شكلا روائيا.

وفي كل هذه الظواهر توجد علاقات سببية، ومهمة الباحث أن يقيم من علاقة التسلسل التي أوجدها أو غيره لوحة عامة توضح التأثيرات المتبادلة بين مختلف الآداب في المسألة التي يتناولها بالدرس، والدراسات في هذا المجال قليلة ولكنها موجودة، وأوضحها في العربية الدراسات التي قام بها حسين مجيب المصري فيما بين الآداب العربية والفارسية والتركية من أخذ وعطاء في أكثر من ظاهرة أدبية، وكتاب فارينللي عن «الرومانسية في العالم اللاتيني»، كما أن العالم الإسباني ميننديث إي بلايو كتب دراسة مطولة عن «تاريخ الأفكار الجمالية في إسبانيا»، غير أنه توسّع فيها، وتبع التأثيرات التي مارستها الآداب الأخرى على إسبانيا، ولاسيما في القرن الثامن عشر الميلادي، فجاء كتابه أشبه بتاريخ عالمي للأفكار الفنية، وفان تيجيم نفسه كتب دراسة قيمة عن الحركة الرومانسية واستمد نصوصه من أربعة آداب أوربية.

● التشابه دون تأثير:

قلنا إن الأدب المقارن في صيغته الكلاسيكية لا يتناول غير التأثيرات الأكيدة، ولا يعرض للمتشابهات التي لا يمكن أن نشي بأى مانير، لاستحالة زمننا أو واقعا، أو لأنه ليس نعمة دليل على وجوده، على حين أن مهمه الأدب العام الأساسية أن يجمع أكبر عدد ممكن من الوقائع الأدبية المتشابهة أكيدا، في بلدان مختلفة، وأن يحاول تفسير هذه التشابهات بردها إلى علل مشتركة، والمثل الواضح عليها، وأومأنا إليه من قبل، اتجاه جونجيرة في إسبانيا، ومارينو في إيطاليا، وليلي في إنجلترا، فقد ردها بعضهم إلى علة اجتماعية مشتركة هي ميل عصر النهضة في أخريات أيامه إلى التحذلق والتصنع والتكلف. ورآها آخرون فنا دينيا اتخذ طابعا كاتوليكية في إسبانيا، وباروك في إيطاليا، وبروتستانتى في إنجلترا. وكل ذلك ليس مهما، إنما المهم أنها سارت أفقيا في خط مستقيم، وليس في خط رأسى، أى أن أى واحدة منها لم تتولد عن الأخرى.

ويعطون لها مثلا آخر بازدهار الرواية الرعوية فجاءة في ألمانيا وسويسرا وفرنسا وإنجلترا حوالى أعوام ١٨٤٠ - ١٨٥٠، أو بالروايات الواقعية والطبيعية التي شاعت أواخر القرن التاسع عشر في أوروبا، إذ لا يمكن تفسير انتشار أى منها عن طريق التأثير والتأثر، وإنما يمكن دراستها عن طريق الأدب العام، وأنها وليدة ظروف تمخضت عن تطور الصناعة، والأخذ بالقوانين العلمية، والثورة على إلزام الأديب أن يأخذ بمبادئ ثابتة، وفقدان الأوهام العاطفية والروحية.

● روح العصر:

يجب الإبداع الفنى أيا كان شكله ولید عوامل وضواغط عديدة، ظاهرة وخفية، أحيانا نكتشفها في سهولة، وأخرى في صعوبة، وتتطلب جهدا شاقا عسيرا، وقد تظل في طيات الضمير، أو أغوار البيئة المحيطة، لا يتوصل إليها باحث، ومع محاولة الوصول إلى ما وراء الإبداع تبدأ المشكلات الحقيقية.

بعض الدارسين يرى أن الأدب نتاج الفرد المبدع أصلا، وأية دراسة له يجب أن

تتعلق من الكاتب ذاته، سيرته ونفسيته، وآخرون يرونها في الظروف المحيطة والضائقة، اقتصادية واجتماعية وسياسية، وفيها يحاولون أن يجدوا الدوافع والأسباب والتفسير، وآخرون قريبون من هؤلاء ولكنهم يصفون على دراستهم لونا فلسفيا، فيردونها إلى العقل الجماعي، ويتجهون إلى تاريخ الأفكار والأديان والفنون.

وأخيرا هناك من يحاول أن يدرسه في ضوء روح العصر، وهو مصطلح واسع، يضم المشكلات التي تخص تاريخ الوجدان بعامة، ويفهم منه الألمان معنى محددا، فهم يفترضون أن لكل فترة روح زمن خاص بها، ويهدفون منه إلى «إعادة تركيب روح الزمان من مختلف تواضعات العصر، من ديانتها إلى أزيائها»، ويتطلعون إلى السمو الكامن وراء مختلف الموضوعات، ويشرحون الوقائع بروح الزمن هذه. وهم يفترضون تلاهما شديدا بين كل فعاليات الإنسان الثقافية وغيرها، وتوازيا بين العلوم والفنون، وإذا كان جوته يقول عن نفسه «إن أى عمل من أعمالى مزعة من اعتراف عظيم» فكذلك كل مبدع حق غصن يانع في شجرة مزهرة، ولو أن افتراض تكامل عصر ما، أو جنس ما، أو عمل فني، تكاملا تاما، يجد من لا يقبله على إطلاقه، ويحتفظ إزاء القول بالتوازي بين الفنون والعلوم، ويشك في التوازي بين الفلسفة والشعر، فقد ازدهر الشعر الأندلسي وبلغ أوجه في عصر الطوائف، إبان القرن الخامس الهجري على حين كانت الفلسفة تبدأ أولى خطاها مع منتصفه، ثم حدث بعد ذلك بقرن من الزمان أن ازدهرت الفلسفة ازدهارا عظيما بينما كان الشعر في منتصف طريقه نحو السفح:

من بين التيارات التي يقف عندها الأدب العام «روح العصر» على ما فيها من إيهام، فهو روح يهيمن على عدة بلاد مجاورة، ويدفع كتاب منطقة معينة إلى التشابه، أو التقارب، في إبداعهم، وتغلب عليهم سمة الأسرة الواحدة، ويتشبعون بهواء الزمن حولهم، وتفرض على الكتاب مناخا معيناً، فكتاب القرن الثامن عشر في أوروبا ينضحون حنانا مفرطا يتجلى عند تومسون، وريتشارد سون، وستيرن من الإنجليز، وعند روسو وديديرو بخاصة من الفرنسيين، وفي ألمانيا عند ليسنجر بعد أن تغلب على روحه الناقدة، ونجدها في شيوع السجع بين الكتاب المسلمين في

القرن الثامن الهجري، وغلبة نظم العلوم عند شعرائه، مما أصبح ظاهرة إسلامية، وما من شك أن التأثيرات الفردية عملت دورها في حركة الحنان الأوربية، وحتى في سيوع الظاهرة الإسلامية، ولكن روح العصر هي المسئولة عن بروز الظاهرة كتيار عام، أخذ شكل حركة واسعة، حملت اسم الحنان المفرط، والظاهرة الإسلامية، وتركت صداها في حركات النقد المختلفة.

بينما النقد الماركسي يعطيها تفسيراً ماركسياً، فيرى أنها نتاج الحتمية الاجتماعية الاقتصادية، وأنها الطابق العلوى لبناء تحتى، أو أنها نتاج الاتجاهات الدينية في عصر الإصلاح، أو عصر الحركة المناهضة له.

● مفهوم الحياة.

دارس الأدب العام عليه أن يدرس جيداً مستوى الحياة في الفترة التي يدرسها من كل جوانبها. ما كان مغرقاً في المادية أو محلّقاً في عالم المثل، حتى يرسم فكرة يستطيع في ضوءها أن يفسر المشاعر والأخيلة، فهو يقف أمام شكل الحضارة التي ارتبط بها الأدب، هل هي حضارة بلاط تصدر عن قصر الملك وترتبط به وتدور حوله؟ هل هي حضارة مدن تركّزت على كبريات المدن فإذا تجاوزت هذه وجدت الحال مختلفاً؟ هل هي حضارة ريف تعنى بالقرى الصغيرة، وتزدهر حولها، وتتبع للقارئ الطبيعة والتأمل والهدوء؟

إن كل لون من هذه الحضارات له أدهبه الذي يتفق معه، فعن حضارة البلاط والقصور يصدر شعر الغزل والمديح والمناسبات، وأظن ذلك يفسر كثيراً من اتجاهات الشعر العربي، باستثناء العصر الجاهلي فقد كان نسيج وحده، والأمر لا يقتصر عليه، فحيث توجد الأسباب توجد نتائجها، وتفرز حضارة المدن الروايات التي تهتم بالتقاليد والعادات، كما أن حضارة الزيف تنتج أدب الأساطير، فهو مشاعر وانعكاسات في الوقت نفسه.

ويمكن أن يتتبع الآراء السياسية والأخلاقية والدينية، للجاعات التي يمثّل الكتاب جانباً منها، ويتفقون أو يختلفون معها، وبأى الفلاسفة كان الناس أكثر إعجاباً، ومن أيهم كانوا أشد نفورا وابتعاداً.

وأن يتعرف على السائد في العواطف الإنسانية، وهل كان الناس في حبهـم مثاليين عذريين، تخفق قلوبهم للجمال وكل ما هو جميل، دون أن تتحول هذه المشاعر النبيلة في أعماقهم إلى لـب جنسى صارخ غير محتشم، فيتحول إلى ليدى شاتيرلى أخرى، أو إلى «موسم الهجرة إلى الشمال»، وأن يحدد أى مفهوم علمى، أو أية مفاهيم علمية، كانوا يطبقونها في حياتهم، مقارنة بحياة كتّاب آخرين من قوميات أخرى، أو من اتجاهات تختلف عن اتجاهات هؤلاء الكتاب. ومن يعتقد أن الديمقراطية خير وسيلة لحكم الشعوب لا يستطيع أن يتفاهم مع دعاة الفاشية، ومن يعيش في ظل حكم آمن متحرر لا يستطيع أن يتلاقى مع من يحيا مرعوبا في ظل محاكم التفتيش. ولقد ظل رجال الدين المسلمين طوال عصر الاحتضار وحتى الثلاثينيات من هذا القرن، إلا قلة مستتيرة أمسكت برأيها ولاذت بالصمت، لا يتصورون واقع الأفكار التى كان يضطرم بها الأندلس، ولا التكوين العلمى والإنسانى لابن حزم، فلم يعرفوه غير رجل دين، ومن مستوى العصر الذى يعيشونه، فأذكروا في عناد غشوم أن يكون كتاب «طوق الحمامة في الألفة والألف» من تأليفه، ودفنوا بأن الكتاب زُيف على ابن حزم، دون أن يدرسوا النص نفسه جيدا، وأن يلموا بالجوانب الأخرى التى كانت تضطرب بها حياة المؤلف غير جانب الفقه، أما الآن فالكتاب يعد على امتداد الفكر الإنسانى كله من درر الفكر الإسلامى في العصر الوسيط، وسبق بها ابن حزم عصره، في العربية وغيرها من اللغات، ودلالاته الاجتماعية والإنسانية بالغة الثراء والتوهج.

وأن يرسم الباحث صورة لفكرة هؤلاء الكتاب عن عصرهم، وكيف يرونه، ومدى سرعته أو توقفه، وحركته الدائرة، وقابليته لـحتمية التطور، وأن يلاحظ طبيعة مداركهم وأحاسيسهم، وألا يتردد - مثلاً - في تقصى الأشكال المعيارية التى كانوا يفضلونها، أو يفضلون العيش فيها، وأن يجتهد في أن يستخلص من هذا الكل مفهوما عاما للحياة أو الموت ساد هذا العصر.

وليس ذلك كله إلا خطوة للتحرى، نستعين فيها بما حققته العلوم الأخرى، وسبقت فيه، كتواريخ العلوم والأفكار وعلم الاجتماع، ومن الأهمية بمكان للبا - أن يواصل السير في الطريق حتى نهايته، فلا يقف في منتصفه، أو حيث

الآخرون، وفي مناهج الأدب المقارن ما يعين ويوضح عند التباس الأمور، ويمكن في النهاية الوصول إلى تقاليد عامة، وإلهامات دافعة، يشترك فيها الناس جميعا، ويجدها وراء كل إبداع، وهى كافية بذاتها لكى يكون هناك أدب عام.

● الأساليب:

كل عصر له أسلوبه الخاص به. كان للشعر الجاهلى صوره وأخيلته، تضرب في أرض الواقع المرئى، وقلما تتجاوزه إلى عوالم الرؤى والأساطير، وفي العصر نفسه كان للأدب الفارسي أسلوبه وفلسفته، وتركت هذه بعض الصدى في الشعر الجاهلى، وكان للأدب الحبشى في تلك الفترة أسلوب في التعبير يستخدم الألفاظ غير المحتشمة، ويعبر بها في غير حرج، وبعض ذلك نجده في شعر عبد بنى المحسحاس. والعناصر المشتركة بين هذه الأساليب لما تدرس، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن خصائص الأساليب التى كانت شائعة في الآداب المختلفة على امتداد الدولة الإسلامية كلها، في القرن السادس عشر، وكلها تلتقى في بعض الخصائص تأثيرا وتأثرا، وتشترك في بعض الظواهر مصادفة دون سابق لقاء.

وكانت أوروبا في العصر الوسيط تستخدم اللاتينية، في درجاتها المتفاوتة، في جانب، واللغات الجرمانية في جانب آخر، والسلافية في منطقة ثالثة، ولغات أخرى هى خليط من ذلك كله، ومازال الحديث عن خصائص الأسلوب المشتركة في تلك الفترة من الزمن لا يتعدى بعض الملاحظات العابرة والعامة.

ويمكن أيضا ملاحظة الخلاف بين القوالب المختلفة التى اتخذتها كل أمة وعاء لأفكارها ومشاعرها وتجاربها، والوقوف عند التفاوت بين اللغات ألفاظا وقواعد وتراكيب، وسيجد الباحث أن بعضها تجاوز حدود اللغة الواحدة والوطن الواحد. فقد سيطر شكل الموشح - مثلا - على الإبداع الصوفي منذ ابن عربي، حتى مطلع العصر الحديث، وكان الصوفية يصبون فيه أشواقهم الإلهية في العربية والفارسية والتركية والأوردية على نحو سواء.

واكتسى الشعر الشرقي نزعة صوفية، ذات نكهة خاصة، تلمس ملامحها عند بعض كبار شعرائه، وإن كتبوه في لغات مختلفة، مثل: أحمد شوقي، وطاغور، ومحمد

إقبال، وابن الفارض، وفريد الدين العطار، وآخرين.

وهناك من تأثروا بأسلوب الكاتب الإيطالي بترلوك، أو بأسلوب الباروك، أو الاتجاه الرومانسي، أو الواقعي، أو الوجودية، أو غيرها، ونضجت أساليبهم بما تمثلوا وتأثروا، وتميزوا بذلك عن غيرهم، مهما نأت أوطانهم أو اختلفت اللغات التي يكتبون فيها، وكل ذلك يفتح الباب عريضا واسعا للتأمل والبحث أمام دارس الأدب العام. وفي مثل هذه الدراسات لا يكفي أن نلتقط نتائج ما انتهت إليه الدراسات القومية التي تعكف على بحث هذه الأساليب داخل وطنها، وأن نتقبل ما انتهت إليه قضية مسلمة، وأن نقف عند المقابلة بينها فحسب، لكي نكتشف العنصر المشترك، والمسيطر عليها جميعها، فنحن نستفيد من الدراسات القومية ما في ذلك شك، ونبدأ بها نعم، ولكن لا ندع لها الكلمة الفاصلة على الدوام، لأن خصائص أى أسلوب تبدو أكثر وضوحا عندما تدرس في ضوء مجموعة أخرى واكبتها في الطريق ذاته، وتشاركها الاتجاه نفسه.

دراسة الأساليب في أكثر من أدب مهمة صعبة للغاية، لم يحاولها أحد في المشرق بعد، وأما في أوروبا فقد قام العالم الألماني أورباخ بتأليف كتابه الطموح *Mimesis*، وصدر عام ١٩٦٤، وفيه حاول أن يقدم مختصرا تاريخيا شاملا للأدب الغربي، عصرا وراء عصر، منذ العصور الوسطى حتى أيامنا هذه، معتمدا على بيان الأساليب في نصوص قصيرة، اختارها بعناية شديدة، وثرأ متنوع، من الآداب الأوروبية الكبرى، وتوصل إلى أن التعبير عن الأفكار والمشاعر يجرى عادة في لغة راقية وأسلوب أدبي، على حين أن محاكاة الواقع والحياة اليومية تجيء في أسلوب مبتذل وتغلب عليه الفكاهة في كثير من الأحيان. وقد تم المزج بين العالمين، وبالتالي بين الأسلوبين مرتين: الأولى في العصور الوسطى بتأثير الإنجيل، والثانية في العصر الحديث بعد أن فصل عصر النهضة بين الأسلوبين زمنًا، وتحققت معجزة التوازن هذه على يد بلزاك، وستندال. ومع كل التحفظات التي قد تؤخذ على البحث، فقد نجح المؤلف ببراعة تثير الإعجاب في استخلاص الملامح الأساسية للأعمال الفنية والكتاب، مرتبطة بعصورها، ونجح في تصنيفها، وكل ذلك من صفحات محدودة نسبيا وخضعت لتحليل عميق.

● الأنواع الأدبية؛

تعاقب الأنواع الأدبية دليل بين على وجود تقليد ما يفرض نفسه على الكتاب، ومن الواضح أن كل عمل أدبي يقع على شكله الفني، ولكن يحدث أحيانا أن يخلق العمل الأدبي قالبه الملائم، ثم يتأصل، ويصبح نموذجا يسير على خطاه الآخرون. ومعظم القوالب الأدبية تراث مغرق في القدم، كالملاحم، والمسرح، والشعر، وكلها عبرت التاريخ لتصل إلينا، وفي رحلتها تغذت ومنت، وتضخمت، وتمثلت طوعا ومقبرة المذاق، وبعضه صنع فيه الزمن والمكان صنعه، فتحور أو تغير أو اختفى.

لقد حاول برونتيير أن يصنع الأنواع الأدبية في نظام كامل يخضع لقانون النشوء والارتقاء، فجاء الأدب العام وتعلق بهذه النظريات، وسعى في تعميقها، واقتضى التطبيق ألا يكتفى بعدد محدود من الآداب حين يدرس تطور نوع معين، فلا يدرس القصة التاريخية - مثلا - في العالم اعتمادا على تأثير والتر سكوت في إنجلترا وفرنسا، وإنما يكتبها في شكل تاريخ متعاقب، تتألف حلقاته من مراحل نشأة هذا النوع، وانتقاله إلى كافة الآداب الأوروبية، ثم بقية العالم فيما بعد.

والأنواع الأدبية ليست كلها بمستوى واحد في تاريخها، فمنها ما كان عريقا ضاربا في القدم، وما كان حديثا في طوعنا أن تتابع خطاه وليدا ناشئا، فنوعا ناضجا ثابت القدم، ودراسة تعاقبها أو تزامنها يمكن أن يضيف كثيرا إلى حقل التاريخ الأدبي، وأن يصحح ما قد يكون هناك من أوهام، فقد كان مؤرخو الأدب يظنون أن الرواية التاريخية ولدت في إنجلترا مع والتر سكوت، في روايته Waverley ونشرها عام ١٨١٤، ولكن البحث المقارن أثبت أن شيئا شبيها بها، وإن لم يبلغ قدرها من الروعة والشفافية كان موجودا في العصر الوثني قديما، وفي العصر الوسيط بجانبيه الإسلامي والمسيحي، وأن لها جذورا سابقة في العصر الحديث في إنجلترا وفرنسا على السواء، في روايات الكاتب الفرنسي جورج دي سكيديري، ١٦٠١ - ١٦٦٧ م، وأن مركيز دي صاد، ١٧٤٠ - ١٨١٤ كتب رواية تاريخية عن إيزابيل أميرة بافيرا، والشيء نفسه نجده في ألمانيا وسويسرة وبلاد أوروبية أخرى. وكل ما هنالك أن هذه الروايات وغيرها، من إبداع تلك الفترة، لم ترض أذواق

القراء، وكان يشدهم اهتمام واضح بالروايات التاريخية ذات اللون المحلى الفاقع، وهو ما قدمه لهم والتر سكوت، فأرضاهم واستجود على إعجابهم.

ولم يكن الجانب الإسلامى فى عصوره الوسطى الزاهية يخلو من هذا اللون من الروايات، ولو أن مجال البحث فيه لما يزل بكرة لم يقتحمه أحد، لأن جانباً لا بأس به مما كتب عن صلاح الدين الأيوبي لون من الفصص التاريخي، كتب ليرضى حاجات المجتمع الإسلامى، فى حدود طابع البلاغة العربية فى تلك الفترة، وكانت تفرض ملامحها على كل إبداع.

إن دراسة النوع الأدبى فى إطار الأدب العام وتتبع روافده ومنابعه وثماره فى كل مكان قد ينتهى بنا إلى أن نجد أنه ينتهى إلى سلالة واحدة، اتخذت فى كل مكان لونا وعند كل كاتب طعماً.

● مناهج الأدب العام:

ثمة منهجان رئيسيان يستخدمان فى الأدب العام، أولهما: الاستقصاء، وهو تحديد المسألة التى يراد درسها، بأن نختار تياراً أدبياً واحداً، كأن ندرس تيار الموشحات الذى اجتاحت الآداب الأوربية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، وعليها حينئذ أن نميز ما أصاب الشكل وما أصاب المضمون، وما ترتب عليه فى طريقة التغزل وموقف الشاعر من المرأة، وحين يكون التأثير متعدد ومتنوعاً علينا أن نقف عند واحد فحسب، وكلما زاد تحديد المسألة المراد درسها زاد الأمل فى الوصول إلى نتائج قيمة.

وبعد أن نحدد المسألة المراد درسها نحدد الفترة التى سوف يتناولها البحث، وتجيء نقطة البدء غالباً فى ضوء تحديد الموضوع، ويصعب أحياناً تحديدها كما هو الحال فى تأثير الموشحات فى الشعر الأوربي، وعلى هذا التعيين تتوقف قيمة النتائج التى يصل إليها الباحث إلى حد كبير. وأما نقطة الوصول فإنها لا تفرض نفسها دائماً بوضوح، لأن التيارات الأدبية العالمية بعد أن تخلص جانباً من الحقل الأدبى، الشعر أو المسرح أو الرواية، تسقيه وتنميه ثم تضع فى صحراء الإهمال، أو تصب فى تيارات أخرى أدنى إلى الشباب منها وأقوى، فالروايات التى شاعت على طراز

«آلام فرتر» لم ينقطع تيارها فجأة، وإنما انحرف إلى الرواية الشخصية العاطفية، التي تطرح في الغالب مسألة أخلاقية، على نحو ما حدث في ألمانيا وفرنسا في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، كما أننا إذا تساءلنا أين ينتهى تاريخ الروايات التاريخية التي نسجت في الأدب العربى على غرار والترسكوت، ومتأثرة به، لم نحر جوابا واضحا.

فإذا فرغنا من هذين السؤالين، مؤقتا في البدء على الأقل، يبدأ الاستقصاء، ويجب أن يتناول أكبر عدد ممكن من النصوص والوقائع، وأن يمتد إلى أوسع ساحة ممكنة من الآداب، والمعقول أن تكون هذه القراءات محدودة بقدرة الباحث اللغوية، ومن هنا كثيرا ما يكون مجال البحث ضيقا، وقد يقنع بطائفة من الآداب المتجاورة، أو التي خضعت لتأثيرات واحدة، أو مرت بها التيارات نفسها، فيكتفى مثلا بدراسة تأثير شكل الموشحات في الآداب: الإسباني والبرتغالي والجليقي والقطلوني، وكلها عاشت في الأندلس، عايشت الأدب العربى حيناً، ثم ورثته من بعد.

ولما كان صعبا أن نمضى باحثين عن هذه النصوص على غير هدى، كان من الضروري أن يقوم الاستقصاء على أساس استقراء دقيق، فيرجع الباحث إلى التواريخ المفصلة لمختلف العصور أو الحركات الأدبية، وإلى أبحاث الأدب المقارن التي تكون نقطة الانطلاق، وأن يقرأ الكتب التي تدرس المؤلفين الذين يعنيه أمرهم، وبخاصة مؤلفى الطبقة الثانية أو الثالثة، فقد تهديه إلى أبحاث خصبة، ولم يعد تاريخ الأدب القومى أو المقارن يحتقرهم، أو يغفل شأنهم، وهم على أية حال يكتسبون في الأدب العام شأنًا خاصا إذ أن بعضهم تعهد، أو حتى أوجد، اتجاهات في الأدب، وصورا في الفن، أثرت في كبار الكتاب، وبعضهم لم يحدث تأثيراً يذكر، ولكنه خضع لضعفه لمؤثرات أجنبية خضوعا لا نلاحظه في الكاتب الأصيل أو العبرى الفذ، ومن ثم يتجلى لنا بطريقة أوضح وأقرب مدى التأثيرات الأجنبية في كتاباتهم، وتكون شاهدا على التيارات الأدبية السائدة في عصرهم، وبقدر ما نلقى من الشواهد في مختلف الآداب تتضح لنا الظاهرة التي ندرسها، وتبرز لنا طبيعتها الداخلية، إذ ليس في وسعك أن تقرر وجود تأثير عالمى اعتادا على اسمين أو ثلاثة من كبار الشعراء أو الكتاب.

وعلينا أن نأخذ في الحسبان أيضا أن الكتاب العباقرة لا يتفوقون مع غيرهم إلا في جوانب محدودة للغاية وحتى ما يقتبسونه من التيار العام، يحيلونه إلى شيء من ذواتهم يصعب التعرف عليه في يسر، على حين أن قراءة الكتاب المغمورين أو العاديين تتيح لنا أن نقع في سهولة على العناصر المشتركة بينهم وبين غيرهم من الكتاب الآخرين ممن هم أكبر منهم، وفي هذه العناصر المشتركة تلعب المؤثرات الأجنبية في الغالب دور كبيرا.

في البحث عن النصوص المفيدة لا يجب أن نقف عند الآداب الكبرى فحسب، وإنما يجب أن نتجاوز هذه إلى الآداب القليلة الحظ من الشيوخ والإشعاع، فمن مميزات الأدب العام أنه يقدم لنا اللوحة كاملة، وليس ثمة أفيد مثل أن تلقى في الأدب التركي، أو الأوردي، أو الفارسي، أو النواحي، نفس التأثيرات والاتجاهات التي تجدها في الأدب العربي، وإذا كانت تلك الآداب ذات إشعاع محدود، ولا تمثل دور المرسل إلا قليلا فقد اضطلعت بدور هام من حيث هي آخذة وناقلة أحيانا، وطبيعي أن الباحث لا يستطيع أن يتوغل إلا في الآداب التي يجيد قراءة لغتها، ولكن من الممكن تقسيم العمل بين عدة علماء يشتغلون في مسألة واحدة، فتأتي النتيجة وافية على قدر الإمكان.

يرتب الباحث النصوص التي جميعها وفقا لأهميتها العالمية، وقد لا تتفق بالضرورة مع أهميتها المحلية، فبعض النصوص مارست تأثيرا طويلا وسحرا خاصا، وفلا خارقا، مثل ألف ليلة وليلة، وبعض حكايات كليله ودمنة وبعض أشعار بترارك، وانتحار فرتر في رائعة جوته، ومشاهد أخرى من فاوست له أيضا، وجزء كبير من دون كيخوته، وكثيرا ما يسقط الباحث جل أعمال الكاتب، فلا يبقى منها إلا على شيء واحد، يذهب بشهرته كلها، فلم يبق من دانتي مثلا إلا أنه شاعر المجحيم، ولا من بترارك إلا أنه عاشق لورا، ولا من ابن حزم إلا أنه مؤلف طوق الحمامة.

بعد أن نرتب النتائج التي حصلنا عليها يأتي دور العرض للبرهن عليها، والباحث المتمكن يجمعها وفقا لما بينها من قرابات واقعية، فيجمع ردود الفعل المتشابهة، والتأثيرات المتماثلة في المضمون أو الصورة جنبا إلى جنب، مهما تكن

اللغات التي ظهر فيها هذا التشابه أو التماثل، وأن يمزج بينها داخليا، فنقرب المتشابه، ونجمع الظواهر وفقا لقراباتها الداخلية، وتتبع الترتيب الزمني بعد ذلك ما أمكن.

فإذا أردنا - مثلا - أن ندرس الإحساس بالطبيعة في الآداب الأوربية أبان القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، كيف نما واشتد شيئا بعد شيء، وجب أن تكون الخطوة الأولى هي التمييز بين مختلف المشاعر التي تنطوي تحت هذه المقولة العامة: الإحساس بالطبيعة. فإذا فرغنا من هذا عرضنا السواهد الأدبية على هذه العواطف المختلفة وفقا لتاريخ ظهورها، وأبرزها التأثيرات المتعاقبة، والصور الأخلاقية أو العاطفية التي اتخذتها، والعناصر الجديدة التي اغتنت بها هذه العاطفة، والمفردات المستحدثة التي عبرت عن هذه المشاعر، ومع مراعاة أن الترتيب وفقا للقرابة، مع مراعاته وفقا للتاريخ الزمني، يواجه صعوبات بالغة، تحتاج إلى حيلة وحسن تصرف لتجاوزها والتغلب عليها.

يعتبر فان تيجيم كتاب فارنبلي عن «الرومانسية في العالم اللاتيني» مثلا عظيما على البحث الواسع العميق في الأدب العام، لأنه يحددنا على التعاقب عن آراء الرومانسيين في فلسفة الفن، والدين، ومحبتهم للقرون الوسطى، وميلهم إلى الأسفار، واندفاعهم مع العاطفة، وفنهم، ويستعرض جوانب هذه الحركة في كل فصل من فصول الكتاب، مستشهدا على كل جانب منها بأمثلة يستعدها من الآداب المختلفة.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن كتاب فان تيجيم نفسه عن «ما قبل الرومانسية»، فقد قدم تاريخا دقيقا لبعض التيارات الأدبية التي طافت بأوربا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، في تصورها للشعر الحقيقي، واكتشاف شعر قدامى شال أوربا والارتفاع به، وشعر الليل والقبور وغير ذلك، وأتى بشواهد عديدة على ما قال من الأدب في إيطاليا والسويد وغيرها وجمع بينها بحسب القرابة في العواطف والأسلوب، وعرضها وفقا لترتيبها التاريخي، بغض النظر عن اختلاف لغاتها.

ومن الشطط أحيانا ألا نراعى الصلات القومية التي يقرب بعضها من بعض،

فحين يكون جمع من الأدباء، من بلد واحد، وعصر واحد وينتسبون إلى مدرسة واحدة، أو يعرف بعضهم بعضاً، أو قرأ بعضهم لبعض، أو أعجبوا بنموذج واحد، أو خضعوا جميعاً لنفس التأثيرات الفلسفية والأخلاقية والدينية والفنية، والاجتماعية، والسياسية، أو استعملوا جميعاً أسلوباً واحداً، فليس ثمة شك في أن الواجب أن يجمع بينهم الكتاب كما جمعت بينهم الحياة.

وهذه صعوبة أخرى تضاف إلى ترتيب النصوص والوقائع وفقاً لقرابتها، وحسب ترتيبها التاريخي، وهي لا تحتل إلا حلاً إجمالياً.

الأدب العالمي

● البداية:

بدأت المحاولات الأولى في هذا المجال، ودون أن تصبح علماً، في ألمانيا بخاصة، منذ القرن الثامن عشر، إذ كانوا يلخصون تاريخ الأدب بعامة، أو تواريخ الآداب الأوربية منذ العصور الوسطى على الأقل، تلخيصات تتراوح طولاً وقصراً، وهى محاولة تركيبية أولى لا تمت بصلة إلى ما نعينه الآن بالأدب العالمي، ذلك أن إعداد أكوام الحجارة، أو الأسمنت، أو الحديد، وتنظيمها، لا يعنى أن البناء قد ارتفع، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن مؤلفات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فقد عمد الباحثون فيها إلى تلخيص عدد من الآداب القومية ثم جمعوا بينها في كتاب، كذلك فعل القس الإيطالى دينينا في كتابه «ثورات الأدب القديم والحديث» وصدر في تورين عام ١٧٦٠، وطاف أوربا كلها، وكتاب مدام دى ستال عن «الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية»، وصدر عام ١٨٠٠، ومع أنها تهدف من ورائه إلى ربط الإنتاج الأدبى بالمظاهر الاجتماعية، وبيان تقدم العقل البشرى على مر العصور، لكنها فى دراساتها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال من آداب أوربية عديدة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه بينها، تشابهاً يوجه العقول إلى دراستها، وجاء كتاب الألمانى بوترفك عن «تاريخ الشعر والبلاغة منذ نهاية القرن الثامن عشر» فى اثنى عشر جزءاً، وصدرت أعوام ١٨٠١ - ١٨١٩، وترجمت إلى عدة لغات، وكانت معينا للرومانسيين فى كل البلاد. وكتاب سيسموندى «أدب جنوب أوربا» فى أربعة أجزاء، ونشره عام ١٨١٣، ويمثل أول محاولة لدراسة أدب العصر الوسيط ككل، بدأه بالعرب، فالأعمال البروفنسالية، والفرنسية القديمة، والإيطالية، وأسبانيا حتى القرن الثامن عشر وانتهى بالبرتغال، وكان يخطط ليدرس فى أجزاء أخرى أدب الشمال: إنجلترا وألمانيا وهولندا والدانمرك والسويد، وحتى الآداب السلافية، ولكن أمله لم يتحقق، وكتب الألمانى فريدريك شليجيل تاريخ الأدب القديم والحديث ونشره عام ١٨١٥، وحاضر أخوه غليوم عن الأدب

والفنون الجميلة، ومؤلفات أخرى كثيرة جاءت بعد هذا.

ولكن ذلك كله ليس هو المقصود من تاريخ الأدب العالمى، لأن خلاصة العناصر شىء يختلف تماما عن اختصارها، وأمثال هذه المؤلفات تملأ رفوف المكتبات بدون جدوى، وما هى، طالت أو قصرت، إلا خلاصة مخلة أو ترديد ممل لتواريخ مختلف الآداب الخاصة، ولست تجد فيها نظرة إجمالية، ولا أية محاولة لربط مختلف الكتب والكتب التى تمثل اتجاهها واحدا فى شتى البلدان. ومثلها الكتب التى تشمل عصرا أضيق وتقسّمه على حسب الأمم، مثل كتاب الألمانى هنتنر عن «تاريخ الأدب فى القرن الثامن عشر»، أو كتاب الدانمركى جورج برانديس «التيارات الأدبية الكبرى فى القرن التاسع عشر» فهما، على ما فيها من براعة التأليف، يفردان لكل أدب من الآداب فضولا خاصة به. وهناك الكتب التى تقسم المادة إلى أنواع أدبية، وأوضحها كتاب الإيطالى دى جويس ناتس عن «تاريخ الأدب العالمى» ويقع فى ثمانية عشر جزءا، وأخذ يظهر باللغة الإيطالية ابتداء من عام ١٨٨٣، ومثله كتاب غليوم شيليجيل «محاضرات فى تاريخ الدراما»، وظهر عام ١٨١١، ويتألف من نظرات مستقلة فى مختلف المسارح العالمية.

● جوته ودوره:

كان الشاعر الألمانى جوته أول من استخدم تعبير الأدب العالمى عام ١٨٢٧، فى معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى اللغة الفرنسية، وعنه انتقل إلى كل لغات العالم مترجما، غير أن جوته ألقى بالفكرة دون أن يقف عندها طويلا، فقد كان شاعرا عبقريا كبير القلب عظيم الروح، يستهدف أملا إنسانيا ساميا دون أن يفكر ولو للحظة واحدة فى المصاعب التى قد تواجه الفكرة.

كان يقترح، فى بساطة، دراسة تاريخية لتطور الآداب القومية، تختفى معها الفروق بين أدب وآخر، وتأخذ تركيبا عظيما تصبح معه أخيرا أدبا واحدا، تلعب فيه كل أمة دورها فى نطاق المجموعة الإنسانية، على نحو ما يقوم به أعضاء فرقة موسيقية، كل يؤدى دوره فيها متعاوناً مع بقية المجموعة، وليس منفردا، ولا بعيدا عنها، ويصدر النغم الواحد عنهم كلهم، ويرى «أننا إذا تركنا كل أدب لنفسه فإن

خصوبته سوف تحتضر، إذا لم يجدّ شبابه بأن يستعير من أدب أجنبي آخر». ولكن جوته كان على قدر من الفطنة أدرك معه أننا بصدد مثل أعلى، وحلم جميل طموح بعيد المنال إن لم يكن مستحيل التحقيق، فليس هناك أمة من الأمم على استعداد لأن تتخلى عن خصائصها الذاتية في بساطة، والعالم أشد ما يكون بعدا عن حالة الدمج هذه، وأقرب ما يكون إلى التأثر والاقتداء والتقارب.

وفيا بعد خفف جوته من حماسه: «أعيد القول، ليست الفكرة في أن تفكر الأمم بطريقة واحدة، وإنما عليها أن تتعلم كيف تتفاهم فيما بينها، وإذا لم يكن يعينها الحب المتبادل، فلا أقل من أن تتعلم كيف تتسامح»، ذلك لأنه لا توجد أمة، لا في أيام جوته ولا في أيامنا هذه، مستعدة لأن تراجع إرادتها عن شخصيتها الأدبية والسياسية، وبعض الألمان كانوا يرون أنهم الأكبر خسارة في عملية كهذه، لأن الأدب الألماني أصيل وذاتي، ومن ثم سوف يفقد طابعه في أية وحدة عالمية. العالمية التي يدعو إليها جوته لا تتناقض وافعا مع ما يصرون عليه من الأمزجة القومية، ولا مع اهتمامه بالشعر الشعبي، حين اعتبر منه ما هو مكتوب باللهجات الألمانية المحلية، وحين اهتم بكل أنواع الأغاني الشعبية الألمانية، وقد اتسع اهتمامه بالشعر حتى شمل السلافي منه واليوناني الحديث والمشرقي، ولقد أدهشته المخطوطات التشيكية خلال قضائه الصيف في بوهيميا، وترجم من الفرنسية خير الأغاني الملحمية التشيكية، وكان ذلك حافزا إلى الاعتناء بالأغنية الشعبية اليوغوسلافية في القرن التاسع عشر، وتابع خطى الأغاني اليونانية، واهتم بالأدبين العربي والفارسي، وكان يرى أن الشعر هو اللغة الطبيعية للإنسانية، ومن خصائصه التشابه والشمول الإنساني، وإذن فهو ليس محليا ولا قوميا، وإنما ثمة شعر فحسب، والشعر الحقيقي هو الذي لا ينتمي إلى طبقة بعينها، لا إلى الأمراء أو النبلاء أو العمال، وإنما إلى الشعب كله، والذي يتشعر فيه كل فرد بأنه قادر على ممارسته، وهي يتدفق من شخصيات بسيطة، أو حتى بدائية، ولكنه لا ينكره أيضا على أمة متحضرة، أو حتى قطعت في الحضارة شأوا بعيدا.

يمكن الجدل طويلا حول ما يريده جوته من تعبيره «الأدب العالمي» ولكن كيفما فسر تعبيره يمكن أن نستنتج منه أنه يرى وحدة الفكر الإنساني جوهرها

وفطرة، وأن نصل من ذلك إلى عدد من النتائج ذات صلة بدراسة الأدب المقارن، وربما أهمها أن الموقف الواحد تجاه المشكلة الواحدة، في الظروف المتقاربة، يمكن أن يؤدي عند فنانين أو أكثر إلى إبداع متشابه، يصلح أن يكون موضعاً للمقارنة عند غير المدرسة الفرنسية الكلاسيكية، لما بينها من تلاقٍ، وأنها يتكاملان، ومن ثم يمكن أن يعين أحدهما في تفسير الآخر، وهي ظاهرة أفاد منها تاريخ الأدب كثيراً، فاتخذ من الموازنات في هذه الحالة وسيلة فعالة لتفسير الإبداع الفني وشرحه، ونجد لها مثلاً واضحاً وقوياً في كتاب الخرافات لمؤلفه جوزيف بيدييه، ونشره عام ١٨٩٧، فقد أكد نظرية تعدد أصول الموضوعات الأدبية ذات الطابع الشعبي، أو تعدد أجيالها عفوياً، في أكثر من مكان في الوقت نفسه.

● بعد جوته:

سوف يتحمس الشاب فريدريك شليجيل، مستلهماً شخصية هردر، لفكرة الأدب العالمي، أو العالمية الأدبية كما كان يدعوها، وسوف تصبح فيما بعد دليلاً وشاغلاً حياته الأول، وفي المقدمة التي كتبها لمؤلفه «دروس في الأدب والفن المسرحي» أشار إلى الحاجة إلى عالمية الفكر، وإلى المرونة التي تسمح لنا بأن نتخلى عن المحاباة الشخصية والتعصب الأعمى، وأن نتجاوزها لنصل إلى خصوصيات عصور وأمم أخرى، ونحسها من أعماقنا، وكان يأخذ على النقد الفرنسي في أيامه نقصه الشديد في معرفة ما هو ضروري في تاريخ الشعر العالمي.

وكانت مدام دي ستال ترى أن الأمم يجب أن تصبح كل واحدة منها دليلاً للأخريات، ومن الأفق إذن أن ترحب كل الأمم بالأفكار الأجنبية، لأن الإكرام في هذه الحال يعني من يستقبلونه.

وإذا كان علماء القرن التاسع عشر والنصف الأول من هذا القرن ظلوا يحلمون بوحدة أدبية لأوروبا وحدها، ولا يتجاوز تفكيرهم القارة التي ينتسبون إليها، فإن نهاية المد الاستعماري القديم على نحو ما فرضت إعادة رسم المصورات الجغرافية وتخطيط الحدود في أفريقيا وآسيا، وربما أوروبا إلى حد ما، كذلك أرغمت المفكرين على أن يعاودوا النظر في مسلمات أدبية وعلمية واجتماعية كثيرة، لأن استقلال

الشعوب التي كانت مستعمرة ليس مجرد ظاهرة سياسية فحسب، وإنما يشمل، أو يجب أن يشمل، كل جوانب الحياة، والمجال الثقافي من بينها بخاصة، ولهذا بدأ يتراجع الاتجاه الذي كان سائدا من قبل، ويجعل من أوروبا وحدها موئل كل القيم الإنسانية، ومصدرها، ليفسح مكانه لنظرة أكثر موضوعية وعالمية وشمولا، وتستهدف المساواة بين أعضاء المجموعة الإنسانية كلها، دون إعطاء أية مجموعة منها، أو أية أمة، أكثر مما تستحق فعلا، أو الإعراض عن الآخرين أكثر مما يجب واقعا.

والأدب ليس استثناء من هذه الظاهرة، فحتى مطلع هذا القرن كانوا يفضلون في مجال التعليم أن يصنفوا الأدب طبقا للغة التي كُتِبَ فيها، وكان الأدب الألماني يمثل وحدة روحية في نفوس كل من يتحدثون الألمانية، ووجدت هذه الوحدة طريقها إلى الوجود قبل أن توجد الوحدة السياسية في ألمانيا نفسها بزمان طويل. ورغم كل محاولات التمزيق التي تعرض لها العالم العربي، ويتعرض لها الآن، فإن الأدب والفكر العربي يجمع بين المثقفين، وحتى عامة الناس، على نحو لم يتأثر أبدا بهزات السياسة، وتعطى اللغة كل سكانه على امتداد عالمهم الواسع وحدة شعورية لما تنفصم أبدا. ولغة التعبير عند أي كاتب تحدد وطنه الروحي، وبمجال شهرته، والأعمال الأدبية التي تترجم إلى لغات أخرى، هي التي يمكن أن تبلغ أفقا يتجاوز حدود اللغة التي كُتِبَتْ فيها وبالتالي تعد من الأدب العالمي.

تدخل في نطاق الأدب العالمي إذن الأعمال التي تتجاوز حدودها القومية، وتجدها لها صدى في آداب قومية أخرى، وهو أمر لا يتوقف على روعة العمل الأدبي نفسه، وإنما يتوقف في أحيان كثيرة على عوامل أخرى خارجية لا صلة لها به. فالشعوب الأوروبية، مثلا، ذات صلة وثيقة فيما بينها، ومن ثم فإن آدابها تعبر حدودها القومية في زمن يسير، وتجده التقدير خارج وطنها، وترتفع في يسر، إذا كانت تستحق. إلى مرتبة الأدب العالمي، على حين تظل آداب شعوب أخرى صغيرة أو نائية في انتظار مكتشف يجيد لغاتها، ويدفع بها إلى دائرة الضوء العالمي، ولهذا سقط من الأدب العالمي ملاحم هندية، وروائع من الأدب الصيني، أو الياباني، أو من أدب بورما، أو الملايو، أو إندونيسيا، لأن الأوروبيين لم يهتموا من قبيل الصدفة بلغاتها، ولم تصل إلى

العالم الأوربي أعمال عربية خالدة تجذ التقدير في محيط عريض، يمتد عبر القارات الثلاث، آسيا وأفريقيا والمهاجر الأمريكية، لمجرد أنها لم تجذ المترجم الأوربي الذي ينقلها إلى لغته.

وحتى الآن فإن علماء المقارنة عندما يتحدثون عن الأدب العالمي فإنما يعنون الأدب الأوربي واقعا، ولمعرفة إلى أى مدى تأصل هذا في أوربا يمكن أن نرجع إلى أول معجم أدبي ألف في مطلع هذا القرن، وسوف نجد أنه يضم ألفاً ومئتي اسم، من بينها، إذا استبعدنا التوراة، سبعة وخمسون فقط غير أوربيين، بينهم ثلاثة أتراك، واثنا عشر فارسياً، واثنا عشر وعشرون عربياً، وخمسة عشر هندياً، وخمسة صينيون، ولا أحد يتحدث أبداً عن الألب المصري القديم، رغم أن كتاب الموقى كان قد نشر عام ١٨٤٨، وحظى بشهرة عالمية واسعة، وأن الكتابة المصرية القديمة حُلَّت رموزها قبل ذلك بكثير. وقد صُنف الأدباء بدقة حسب الآداب القومية التي ينتمون إليها، وفي الأدب الإنجليزى نجد أربعة أمريكيين فحسب، هم: مارك توين، ولت ويتمان، وفالنتن، وميلفيل، وشاعر برازيلي واحد هو جونسالفس دياس.

● المفهوم المعاصر:

غير أن ما رمى إليه جوته، وما فهمه الذين جاءوا بعده، لم يعد اليوم وارداً عند الحديث عن الأدب العالمي، وإنما يستخدم هذا المصطلح اليوم ليعبر عن عدد من الاتجاهات المختلفة، كل واحد منها فهمه الداعون إليه ليقدم غرضاً معيناً.

هناك من يفهم من الأدب العالمي الدعوة إلى العناية بالأعمال الأدبية الخالدة، لأنها نتاج الإنسانية كلها وتراثها، بترجمتها وشرحها، وتيسير تداولها، مثل: هومير ودانتي والمعلقات وأبي العلاء والمتنبي وثر فانتيس والجاحظ وشكسبير وجوته وابن قزمان وابن حزم، وآخرون كثيرون تجاوزت شهرتهم كل الآفاق، وامتدت عبر كل الأزمنة، وأدبهم دون أن نجردّه من قوميته ينتمى إلى الإنسانية كلها بقدر ما ينتمى إلى أوطانهم، فهو أدب قومي ولكنه يتجاوز حدود القومية إلى ما هو أفسح منها، هو ما وشعورا وامتدادا، فمن الآداب ما يفرض نفسه، مهما يكن الواقع السياسي للأمة التي انتجت، وفي هذه الحالة فإن مصطلح الأدب العالمي يجيء مرادفاً لمفهوم

«المؤلفات الخالدة» عند آخرين، وهى التى تقوم الآن على إصدارها دور النشر الكبرى مترجمة إلى اللغات الأساسية تحت عناوين مختلفة: روائع الأدب العالمى، الخالدون، الحائزون على جائزة نوبل، تراث الإنسانية، وغيرها. وتقوم المؤسسة العالمية للتربية والعلوم والثقافة التابعة لهيئة الأمم المتحدة، أى اليونسكو، بدور محدود فى هذا المجال، ولكنه دقيق ومفيد.

إن إشباع الرغبة فى البحث عن أدب إنسانى لا يتم إلا عن طريق اكتساف ثروات جديدة، وبالمقارنة نضع يدنا على العناصر الفعالة والأصيلة والتى تتيح لعمل أدبى ما أن يتمتع بإشعاع قوى ووهاج على مدى السنين، ولقد أوضح العالم السويسرى فريتز شترىخ، ١٨٨٢ - ، وهو ألمانى اللغة، فى دراسة ممتعة عن الأدب العالمى، أنه يتألف من الأعمال الأدبية التى نجحت عالميا بما تمثل من قيم خالدة، لأن مجرد النجاح العابر والشهرة الخاطفة لا يكفيان، وأعطى لذلك مثالا: الذين كانوا يشاهدون مسرحيات الكاتب الألمانى أوجست فون كوتزبو، ١٧٦١ - ١٨١٩، أكثر من الذين كانوا يقبلون على مسرحيات جوته، والذين قرأوا لجوته «آلام فرتر»، وضمنها جانباً من شبابها العاطفى، كانوا - ولايزالون - أكثر عددا من الذين قرأوا له «فاوست»، وهى تمثيلية جاءت فى جزأين، ويمتزج فيها التاريخ بالأسطورة، والماضى بحاضر جوته نفسه، وحتى أودعها جانباً لا بأس به من حياته ومشاعره، وعمرت بألوان من البشر، ومع ذلك فإن كوتزبو نُسِىَ تماما، ولا يكاد يذكره أحد، على حين أن قصة «آلام فرتر» لاتزال نابضة بالحياة، وتحرك كل القلوب الشابة، ولاتزال «فاوست» قمة فكرية، وأن لم تبلغ من النجاح ما بلغته أعمال جوته الأخرى، لأن الزمن لم يستطع أن يقف عندها دارسا ومحللاً.

إن ما يزكى عملاً أدبياً كى يأخذ مكانه من قافلة الأدب العالمى لا يعود إلى عبقرية الكاتب فحسب، وإنما يرتبط بقيم عالمية ينطوى عليها العمل نفسه، فقد تميزت الكلاسيكية الفرنسية بفكرها الواضح فشقت طريقها إلى كل الآداب الأوربية بلا صعوبة، ولا تزال تقدم للعالم قيما فكرية وفنية تثير التأمل والنقاش والجدل. وعرف ابن حزم فى كتابه «طوق الحمامة» كيف يعزف على الإيقاع العاطفى بمهارة، ويقدم لجمهرة العشاق خلاصة تجاربه فى هذا المجال، دون وعظ رتيب أو إثارة

مفتعلة، وأن يلم بجوانب موضوعه في استقامته وجديته، وفي انحرافه وهزله، وأن يرتفع به فوق المحلية، وأن يجعل كل من يخفق قلبه بالحب، ويهتز كيانه أمام الجبال، أن يصيح معجبا ومندھشا: كل هذا حدث له، ووقع منه، وإن لم يستطع التعبير عنه كما فعل ابن حزم، ومن هنا أخذ كتاب طوق الحمامة طريفة إلى جل اللغات الأجنبية على أيامنا هذه.

غير أننا يجب ألا ننسى أن عالمية أدب ما مرتبطة بمستوى الحضارة التي يمثلها أكبر ارتباط، وكلما كانت هذه الحضارة مزدهرة، وأمسكت بتفوقها، كلما ساعد ذلك على أن يأخذ أدبها مكانه اللائق به في قافلة العالمية.

● الأدب العالمي والأدب القومي:

يختلف الأدب العالمي عن الأدب القومي في أمرين: أولا فيما يتصل بالعناصر التي يهتم بها، وتانيا في طريقة ترتيب هذه العناصر، وإن شئت الدقة، يختلف عنه مضمونا وخطة.

من ناحية المضمون قد يجد الأدب العالمي عند بعض كبار الكتاب قيبا تختلف عن القيم التي يستحقونها في آدابهم الخاصة، لأن الدور الذي لعبه كل منهم على المسرح العالمي يتفاوت كثيرا عن الدور الذي لعبه في إطار أدبه القومي، وقد يخرج من زوايا النسيان كتابا يُعدّون في أدبهم القومي من الطبقة الثانية أو حتى الثالثة، ولكن تأثيرهم عالميا لا يقل عن تأثير غيرهم، فإذا ما عاد إلى الوراء، إلى القرون الوسطى، أعطى اللغة العربية والأدب العربي مزيدا من الاهتمام بوصفها الأرقى، والأعظم تأثيرا وعالمية، ثم إلى اللاتينية لأنها كانت لغة الأدب في أوروبا كلها تقريبا، وبها كان التعبير في كثير من روائع الفكر الأوروبي، وفي العواطف الرقيقة، وفي غير المحتشم منها أيضا، وتركت أثرها على امتداد رقعة واسعة من الأرض.

وإذا كان الأدب العالمي، كالمقارن، يهتم بكتاب الطبقة الثانية في الآداب الكبرى، فهو يهتم أيضا بالآداب ذات المساحة المحدودة مكانا أو زمانا، ويضع كتابها البارزين في مكانهم من التطور الأدبي العام، كالأدب التي كُتبت في اللغة

السريانية قديما، أو السواحلية حديثا، أو بعض اللهجات التي تحولت إلى لغات قومية أو ذابت فيها كالأدب البروفنسالى والأدب القطلوني.

● منهج الأدب العالمى:

لا يزال منهج هذا السام، أو الفرع من الأدب المقارن، فى طور التكوين، غير أن الجميع ينفقون على أن إعادة الترتيب التاريخى شىء ضرورى لتحديد العصور الكبرى، ولكنهم فى نطاق كل عصر قد يعدلون عنه إلى لون من الترتيب العقلى، يتكوّن مجموعات من الكتب أو المؤلفات متجانسة فيما بينها، تنتسب إلى أدب واحد أو إلى آداب مختلفة، ويمكن أن تقوم هذه المجموعات على أساس من الاتجاهات الفنية الرئيسية، كالمنازية والواقعية والكلاسيكية والرومانسية. ويمكن أن تنهض على أساس اجتماعى فتمتاز فى العصر الواحد بين الأدب الدينى والأرستقراطى والبرجوازي والشعبى، وهى تقسيمات يمكن أن تؤدى دورها فيما يتصل بالعصور الوسطى، ولكن الأمر فى العصر الحديث تشعب وتنابك على نحو لم تعد التفسيرات تجدى فيه كثيرا، ولعل خير مثال لمثل هذه الدراسة، ولو أن صاحبها قصرها على أوروبا، كتاب فان تيجيم «موجز التاريخ الأدبى لأوروبا منذ عصر النهضة»، فقد قسمه إلى ثلاث فترات كبرى: عصر النهضة، والعصر الكلاسيكى، والعصر الحديث، وفى كل قسم أورد عدة فصول، عالج فى كل واحد منها النزعة التى كانت سائدة، مثل النزعة الفلسفية والإنسانية والرومانسية وغيرها، أو النوع الذى كان متميزا، مثل الملحمة والمأساة والرواية، وكل ذلك على نحو يبرز المكانة التى يحتلها كل كاتب فى التراث العالمى. غير أنه فيما يتصل بالعصر الحديث، وجعل القرن التاسع عشر بداية له، قسّمه بحسب الأنواع من شعر ورواية ومسرحية، وحاول فى كل قسم منها أن يستخرج التقاليد والأنماط الجديدة فى الفكر والفن.

وألف أحمد أمين وزكى نجيب محمود كتابها قصة الأدب فى العالم، وصدر فى القاهرة أعوام ١٩٤٣ - ١٩٤٨ فى أربعة أجزاء. ومعه طافا بالأدب قديما وحديثا فى شتى أنحاء العالم، مع تعريف موجز بأعلامه واتجاهاته.

وحاول أورباخ أن يؤرخ للواقعية منذ عصر هومير حتى جويس في أيامنا هذه، من خلال تحليل الأساليب في النصوص المختلفة، وهو مع كتاب كورتويوس يثلاثن أثرين عظيمين للثقافة الواسعة العريضة التي تتجاوز القوميات المستقرة، وتؤمن بوحدة الثقافة الغربية، وخصوبة التراث الكلاسي القديم، والمسيحي في العصر الوسيط.

دراسة هذا اللون من الأدب المقارن تتطلب توضيحات نفسية كبيرة، وتمكنا من اللغات، واتساعا في الأفق، والضغط على المشاعر القومية والمحلية والجهوية، وهي أشياء لا يمكن تحقيقها في سهولة. ومع ذلك فالأدب واحد، والفن واحد، والإنسانية واحدة، وعلى هذا المفهوم يركز مستقبل الدراسات التاريخية والأدبية، وفي نطاق هذه المنطقة الواسعة يمكن كتمهيد ونقطة بدء، أن توجد تقسيمات تنهض على أسس لغوية، كمجموعة الآداب الجرمانية، أو اللاتينية، أو السلافية، أو السامية، أو على أسس عقائدية كالآداب المسيحية، ودُرس كثيرًا، والآداب الإسلامية ولما نزل حقلًا بكرًا ينتظر حامل الفأس، أو على أسس جغرافية كالآداب الأفريقي أو الآسيوي أو الأوربي أو آداب أمريكا اللاتينية.

كذلك يؤدي قيام الأدب العالمي إلى انصهار التاريخ الأدبي في التاريخ العام، لأن مؤرخي العصر الحديث لم يعودوا يقفون عند الأحداث السياسية أو تاريخ الحروب أو المعاهدات، وإنما يتجاوزونها إلى معالجة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والديني والفني الذي تربطه ببعضه البعض روابط كثيرة، وهي أشياء أصبحت منذ مدة طويلة تدرس من وجهة نظر عالمية. فلم لا يكون الأدب كذلك؟

من الممكن أن تتجه عناية مؤرخي الأدب إلى الاتجاهات الأدبية ذات الصفة العالمية ك شعر الفروسية، أو النزعة العقلية الكلاسيكية، أو النزعة الفلسفية في عصر التنوير، أو النزعة الرومانسية، أو الواقعية، وكلها، أو بعضها، يوجد في عصر واحد، ونجد صداها عند أمم كثيرة.

لقد خضع الأدب في تطوره في أي مكان من العالم لنفس العوامل، مادية تتمثل في اختراع الورق، وسهولة صنعه، ورخص ثمنه، والطباعة وارتقائها ويسرها وسرعتها، والصحافة اليومية والمجلات وغيرها، ولنفس العوامل الاجتماعية،

كانتسار التعليم، وإلزاميته ومجانيته، وسهولة المواصلات بين العالم ورخصها نسبيا، ولنفس الفلسفات الأخلاقية، كاحترام الفرد وخصوصياته، وتكريمه، وحتى النزعات العنصرية والاستعلائية، أو موجة الجنس الصارخة في عالم الفن، وتبريرها والدفاع عنها، ولنفس العوامل السياسية، كحركات التحرير، والثورات، وحرية الصحافة، والاستبداد، وتقلص ظل الاستعمار القديم، وانبثاق استعمار آخر يرتدى ثوبا مختلفا وإن كانت الغاية هي لم تتغير، ولن يكون تاريخ الأدب جزءا من تاريخ الإنسانية إلا إذا كان عالميا.

وإذا كان هذا جانب علمي خالص، وتقييمي بحث، فهناك جوانب متالفة أيضا، والإنسانية في حاجة دائمة إلى المزيد منها، يعينها على التخفف من ضراوة الحياة، في عصر فناء البشرية فيه مرهون بعدد من القنابل الذرية، تحملها عدة صواريخ متعابرة المحيطات، أو قدر محدود من الجراثيم والميكروبات، ومن الخير، بل الواجب، أن يسهم كل واحد بقدر ما يستطيع في التقريب بين الشعوب، وإشاعة روح العدل والمساواة بينها، والتعريف بما عند الآخرين من تقدم وخير ومثل، ويستطيع الأدب بمعناه الواسع أن يلعب في هذا دورا كبيرا بالغ الأثر، والتعريف يؤدي إلى التفاهم، والتفاهم يتم عن طريق التعرف إلى حياة الآخرين وعاداتهم، وتفسير الفوارق التي أوجدتها الطبيعة لنقهرها ونتغلب عليها، بدل أن نتخذها مركبا للعزلة والانطواء، والأدب أكمل مظاهر النشاط العقلي، وأوضحها تعبيراً عن خصائص الشعوب، ومثل هذا التأريخ العالمي للأدب يضع بين أيدينا الخصائص القومية والجوهرية لكل أمة، فنفهمها ونتعامل معها على أساس هذا الفهم، ويجعلنا ندرك أن أية إضافة مبدعة إثراء للتراث الإنساني المشترك، وهو ملك للناس جميعاً، وأي فرد منا وُجد في وطنه بالصدفة، ولكنه ينتمي للإنسانية بالضرورة.

عُدَّة الباحث المقارن

يقف الباحث في الأدب المقارن في المناطق التي تفصل، أو تصل إن شئت، بين الآداب المختلفة، وحتى العلوم المتباينة، يتابع حركة سيرها، ويحدد طبيعة التلاقى، ويحاول أن يقف على نتائجه، وتأثيره على الأدب والفكر، والكتب والموضوعات، والمشاعر والأذواق، ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق، موسوعي الثقافة، حديد الملاحظة، ومع أن لكل موضوع ظروفه الخاصة به، ولكل أدب مناخه الذي يزدهر فيه، ولكل قضية مشكلاتها ومتطلباتها، إلا أن نمة أشياء لابد من توفرها في المرء ليكون باحثاً مقارناً بحق، وهذه الأشياء بعضها مكتسب، وبعضها فطري توفره الطبيعة للباحث بنفسها.

بدءاً يجب أن يكون مؤرخ أدب، أو يريد أن يكون كذلك، ولكن الاقتصار على الأدب وحده لا يكفي، لأن الباحث لا يستطيع أن يقيّم دور الجاحظ، أو يدرك بدقة وعمق اتجاهات الأدب في العصر العباسي، إذا كان يجهل المعتزلة وأصولهم الدينية، أو حركة إخوان الصفاء وغاياتهم السياسية، أو الدور الذي اضطلع به الخليفة المأمون في تنشيط حركة الترجمة، أو الشعبية وما أحدثته من ردود فعل معها أو عليها، أو الصراع بين الفرق الدينية المختلفة، وبين الثقافات الأصيلة والوافدة، ودراسة نشأة الأدب الفارسي بعد الإسلام تتطلب الإلمام الكافي بالتاريخ الفارسي، وإدراك إن إحساس الفرس بقوميتهم وتعصبهم لها، ظل قوياً على امتداد تاريخهم، ومعرفة تاريخ الدويلات الإسلامية الفارسية التي قامت على أطراف الخلافة العباسية مع نهاية القرن العاشر، وبدء القرن الذي تلاه، ووعى دقيق بالدور الذي قام به المؤلفون والعلماء والأدباء من الفرس في حركة النهضة الإسلامية على امتداد القرن الرابع الهجري.

ولا يمكن أن ندرس تأثير الأدب الأندلسي في الأدب الإسباني بخاصة، وبقية الآداب الأوروبية بعامة، أو تأثير الموشحات في شعراء التروبادور^(١)، ما لم ندرس

(١) لمعرفة شعراء التروبادور، طبيعتهم ودورهم، يمكن الرجوع إلى كتابي: ملحمة السيد، الفصل الخاص بالشاعر الجوال، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

التطور التاريخي لنشأة الدول المسيحية في شمال الأندلس، ونظام الإقطاع فيها، وتكوين العناصر في الجانب الإسلامي منه، والصلات التي كانت قائمة بينه وبين جيرانه في الشمال، في الحرب والسلام على السواء، من السفارات، والمعاهدات، والتزاور، وعلاقات المصاهرة، وتبادل الهدايا، وغيرها، والحياة السياسية والاجتماعية في منطقة بروفانس، وتحديد مراكز نقل المعرفة العربية إلى البلاد الأوروبية، والتي قامت وازدهرت في كبريات المدن الأندلسية: قرطبة، وإشبيلية، وغرناطة، وطليطلة، وسرقسطة، وغيرها، وكان يتوافد عليها الطلاب من جيرانهم النصارى في الشمال، والعناصر النشطة التي قامت بدور السفارة بين الثقافتين من المسلمين والمسيحيين واليهود، والكتب التي لعبت دوراً فعالاً في التأثير، وتجاوزت شهرتها حدود اللغة والوطن، وتركت صدى واضحاً في مجال الثقافة العالمية، سواء كانت كتباً أندلسية، مثل كتاب طوق الحمامة لابن حزم، وكان تأثيره واضحاً في كتاب الحب المحمود لكاهن هيتا الإسباني، وبقية الكتب التي تعرضت لقضية الحب ومظاهره. أو كتباً شرقية مثل كتاب كليلة ودمنة، وترك أثره واضحاً في قصص الخرافة الأوروبية التي اتخذت من الحيوان مادتها.

وفي عصرنا الحديث لا يمكن أن نقدر دور رفاعة الطهطاوى حق قدره في نهضتنا المعاصرة، وماذا أفاد في فرنسا ونقل عنها، ما لم نعرف التيارات السياسية التي كانت سائدة فيها، والظروف السياسية التي كانت تعيشها مصر نفسها. وصعب أن ندرس الأدب بعد ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢، وتطوره، والتأثيرات الأجنبية التي طرأت عليه أو انتزاحت عنه، ما لم نعرف ماهية الثورة نفسها، والظروف التي سبقتها، وأحاطت بها، والانجازات التي حققتها، والأخطاء التي وقعت فيها. وباختصار يجب أن يتوفر الباحث المقارن على ثقافة تاريخية كافية، تعينه على أن يضع الأحداث الأدبية التي يدرسها في مكانها المناسب من حركة عصرها، ومن حركة التاريخ بعامة.

والباحث المقارن لا يستهدف دراسة الأدب أصلاً، وإنما غايته أن يؤرخ للعلاقات الأدبية، ومن ثم فإن مهمته تتطلب منه أن يكون على علم واسع بأكبر قدر مستطاع بتاريخ الآداب الأخرى، بعامة إذا كان ذلك في طوقه، أو في المرحلة

التي يقف عندها دارسا إذا لم تكن الأولى بوسعه.

ولا تغنى دراسة تاريخ الأدب عن قراءة الأدب نفسه في نصوصه الأصلية، لأن الاعتماد على الترجمة وحدها لا يبلغ بنا الغاية التي نريدها من المقارنة كاملة، وإدراك درجة التأثير والتأثر على وجهها الصحيح، لأن لكل لغة روحها وعبقريتها، التي تتجلى في إيقاعها، وألفاظها، وبناء جملها، وتشكيل صورها. وإذا كان الاعتماد على الترجمة ممكنا، وله ما يبرره، في الدراسات المتصلة بتاريخ الأفكار، إلا أنها تصبح مقامرة غير محمودة العواقب فيما يتصل بالأعمال التي يغلب فيها عنصر الشعر من إيقاع وخيال على الأفكار المجردة.

واللغات ذات الآداب الفنية عديدة، واللغات التي دونها أكثر، وعلى المقارن ألا يستهين بهذه أو تلك، وقدرة المرء على استيعاب اللغات محدودة، فهو لا يستطيع أن يتمكن منها كلها، ولا حتى جلّها أو عدد كبير منها، وفي هذه الحالة تلعب الترجمة دورا مساعدا وهاما، وواجبه أن يستعملها في حذر شديد، فقد تخدع الباحث إذا لم يكن متمكنا، وعلى وعى كامل بما يفعل، ومتسلحا لأبحاثه بالمران الكافي، وتنتهي به إلى نتائج غائمة وغير دقيقة. وسوف يصعب على من لا يعرف اللغة الأصلية أن يعرف المدى الحقيقي لتأثير الشاعر والناقد الإنجليزي إليوت في بدر شاكر السيّاب، أو فولتير الفرنسي في مسرحية محمد لتوفيق الحكيم، أو جى دى موباسان الروسي في قصص محمود تيمور، لأن التقاط الفرق بين الأصل والترجمة هام، ولا يتاح إلا لمن يعرف اللغة الأصلية التي كُتبت فيها العمل المؤثر. ولا مناص إذن لمن يتصدى للأدب المقارن، باحثا أو دارسا أو أستاذا، أن يكون ملما بعدة لغات أجنبية، لأن ذلك يعينه على بغيته، أو في أبسط الحالات أن يكون متمكنا في واحدة منها، وذلك شرط جوهري لا تستقيم دراسة الأدب المقارن ولا تدريسه بدونها.

ومن نافلة القول أن نشير إلى أن الباحث المقارن يجب أن يكون متمكنا من لغته نفسها، واعيا بأدبه، نصوصه وتاريخه، والتيارات التي تعاورته، ومن العلوم التي تعينه على فهمه وتذوقه، من نحو وصرف وعروض، وفقه لغة، وبلاغة ونقد، وغيرها.

وقد يجد الباحث نفسه مدفوعا إلى النظر في قضايا ترتبط بالفلسفة، وعلم

الاجتماع، والأديان، وعلوم أخرى، لأن الحد الفاصل بين التيارات الفكرية، والثقافية، والدينية من جانب، وبين التيارات الأدبية الصرفة من جانب آخر، غير واضح المعالم، ويتغير مع الزمن، وتمة مناطق لا أحد، يجتاحها علماء الفلسفة والاجتماع طورا، وعلماء الأدب المقارن طورا آخر، لأن محاولات تصنيف العلوم لما تستقر، وعجزت عن وضع حد مانع لكل علم، وتعريف جامع لكل مادة، وإذن فإدراك مجالات هذه العلوم ودورها أمر مفيد، ويعين الأدب المقارن على الوصول إلى نتائج حاسمة، ويجنبه المغامرة والزلل في أبحاثه.

وأخيرا يجب على الباحث أن يضع يده على نقطة الانطلاق في بحثه: من أين يبدأ، وأين يجد معلوماته الأولى، وكيف يهتدى إلى مصادر أبحاثه. وإذا كان من الصعب تحديد قواعد يمكن أن تصلح لكل الحالات، فيمكن - على الأقل - أن نلجأ إلى الأدوات المساعدة التي لأبد من استخدامها دائما، وتجيء مصادر الأدب بعامة، والأدب المقارن بخاصة، في مقدمتها. وتقتضي المصارحة أن أشير إلى العناية الذي يواجبه الباحث العربي، لأنه سوف يفقد الكثير من هذه المصادر في لغته العربية مؤلفا أو مترجما. ولا بأس أن نشير إلى أهمها في اللغات الأجنبية المختلفة.

تأتي المراجع العامة في مقدمة ما يجب أن يتوفر عليه الباحث، وأقدمها القائمة التي أعدها لوى بول بيتز ونشرها في ستراسبورج عام ١٩٠٠، وهي قائمة لم تطبع ثانية منذ عام ١٩٠٤، ويصعب الآن أن نعث على نسخ منها، وقامت محاولة لإكمالها عام ١٩٠٣، ولكنها لم تزد على إخراج مجلد واحد نشر في برلين في العام نفسه. وفيما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩٢٠ أعد بلدنسبرجيه مع بعض معاونيه من فرنسا والخارج إحصاءً نقديا كبيرا لمراجع الأدب المقارن، صنفه زمرا على أساس العلاقات والمواضيع، ولم يكتفوا بما يفعله غيرهم عادة من تسجيل عناوين الأبحاث المطبوعة، بل أشاروا إلى أهمها، وإلى الثغرات الموجودة وينبغي سدها، ولكن هذا المرجع الهام لم ينشر إلا عام ١٩٥٠، في شابل هيل بالولايات المتحدة الأمريكية، بعد أن زاد الباحث الفرنسي بلدنسبرجيه، وزميله الباحث الأمريكي فريدريش، في مادته كثيرا، وصدر بعنوان: مراجع الأدب المقارن Bibliography of Comparative Literature، وجاء في ٧٠٠ صفحة، تضم ثلاثة وثلاثين ألف مرجع. ولكن استعماله

يتطلب دربة طويلة كافية، وبخاصة في الفصول المخصصة للتأثيرات التي جمعت عناوينها بحسب المرسل، لأنها بالنسبة للمستقبل تناثرت بين صفحات عديدة، وفصول متنوعة، كما أن الفصل الخاص بالعموميات يفتقر إلى تقسيات جزئية، وجاءت المواد المتصلة بالآداب السلافية والشرقية قليلة وأكثر من مختصرة، وتضمن موادا تنتمي إلى الآداب القومية، وذكر أسماء مؤلفات نقلها عن كتب أخرى، ولا يتفق محتواها لا مع العنوان العام، ولا مع عناوين الفصول، ورغم كل هذه العيوب والنقائص فإن الكتاب ضروري، وأصبح قاعدة احتذتها كل الكتب الشبيهة التي جاءت بعده.

ويليه الفهرس التاريخي للآداب الحديثة Répertoire Chronologique des Litt'eratures Modernes. وأشرف على إعداده ونشره فان تيجيم، وهو فهرس مفصل لكل ما أُلّف في أوروبا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ - ١٩٠٠)، وهو يصنف الإنتاج الأدبي الأوربي في لوحات شاملة، مرتبة زمنيا، وهذا يساعد الباحثين، ويوحى إليهم بمجرد الإطلاع عليه بآراء نافعة.

ومنذ عام ١٩٥٢ أخذت جامعة شابل هيل في الولايات المتحدة تصدر الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن Yearbook of General and Comparative Literature حتى عام ١٩٦٠، ومنذ هذا التاريخ قامت على إصداره جامعة إنديانا، وجاء صدوره في البدء تكميلا لنشرة بدائية ظهرت من قبل على شكل مختصر، وبنفس الطريقة، طباعة وعناوين، وبلا نظام، فهو يمزج بين عناوين المؤلفات المغمورة، والملاحق المبسوطة، والمطبوعات الجديدة، ولكنه ابتداء من المجلد العاشر، وصدر عام ١٩٦١، أصبح الكتاب دوريا حقا، فكل مجلد يغطي السنة السابقة لصدوره، وأخذ تصنيف المواد شكلا أكثر سهولة، فجاء ترتيبها أبجديا بحسب المادة وحدها.

وفيا يتصل بدوائر المعارف الخاصة بالأدب والأدباء على نحو عالمي، وتتجاوز حدود اللغة التي صدرت فيها، يجيء معجم الأعمال الأدبية لكل الأزمنة وكل البلاد Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays وصدر في باريس عام ١٩٥٢ - ١٩٥٤، في خمسة مجلدات كبار، وأكمل منه مادة معجم

بومبياني الأدبي Dizionario Letterario Bompiani، وصدر باللغة الإيطالية في ميلانو بإيطاليا عام ١٩٤٧ - ١٩٥٧، وجاء في اثني عشر مجلدا، وترجم إلى اللغة الإسبانية كاملا، ونشر في برشلونة عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠، وإلى الألمانية بتصرف، ويحيى في سبع مجلدات، وبدئ في نشره في زيورخ في سويسرة عام ١٩٦٢.

وفي عام ١٩٦٨ أصدرت مطابع الجامعات في فرنسا المعجم الأدبي Dictionnaire des Litteratures وقام على تأليفه أكثر من ستين عالما متخصصا، بإشراف فيليب فان تيجيم وبيير جوسيران، وجاء في ثلاثة مجلدات كبار، تضم ٤٣٤٩ صفحة، وتقدم لنا قرابة سبعة آلاف ترجمة، وهو يعرف بالأدباء في كل العالم، والمؤلفات المجهولة، وبالأدب كلها، دون أن يستثنى الآداب النائية أو المغمورة، مثل الأدب في لهجة الألزاس، أو الأدب الياباني والأندونيسي، وغيرها، ويعرض لحاضر الآداب في عالمنا المعاصر دون استثناء، ويعرف بالأفكار والعناصر والمصطلحات المرتبطة بالأدب أو بتاريخه، من شعر وبلاغة، ولو أن الحديث عن هذين الأخيرين جاء موجزا، ولكنه لا يقدم موجزا للأعمال الأدبية الهامة، لأنه يرى أن ذلك يلحق أبلغ الضرر بها، وعلى الباحث أن يقرأها كاملة في لغتها الأصلية، أو في أية ترجمة لها، وجاء بأسماء المؤلفين، وعناوين المؤلفات في لغتها الأصلية، مهما كانت، ثم ترجمها إلى اللغة الفرنسية لمن يجهل اللغة التي جاءت فيها. وكل ترجمة يليها إحالة على المصادر الخاصة بها، ما كان مهما منها، ليكمل الباحث معرفته بها إذا أراد، وألحقوا بآخره المعجم قائمة وافية بأهم المصادر لدراسة كل الآداب العالمية، وفي التعريف بالأدباء، وهو يشمل جل مادة الكتاب، يحيى الحديث عن حياة الأديب مختصرا للغاية، ولا يذكرون منها إلا التي أثرت في أدبه مباشرة. وتجدر الإشارة إلى أنه تضمن تعريفا وافيا بالأدب العربي، وبشخصيات كثيرة من الأدباء العرب في القديم والحديث، كالجاحظ والمعري والمتنبي، والعقاد والمازني وشوقي، وآخرين غيرهم. وإذا غضضنا البصر عن العناية الفائقة بالأدباء الفرنسيين دون غيرهم وهو أمر طبيعي، فإن هذا المعجم جاء كما أراد له ناشروه: «نافذة على الأفق الواسع للأدب العالمي».

ولا يوجد في العالم العربي كتاب يلقي نظرة على الآداب العالمية جملة إلا كتاب

واحد، وهو الذى أصدره المرحوم أحمد أمين والدكتور زكى نجيب محمود، بعنوان: قصة الأدب فى العالم، وصدر فى القاهرة عام ١٩٤٣ - ١٩٤٨، فى أربعة أجزاء. وفى القاهرة أيضا أشرفت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية على ترجمة كتاب قصة الحضارة، من تأليف بول ديورانت، وبدأ نشره أواخر الخمسينيات، وقام على ترجمته، ومراجعة الترجمة، عدد من خيرة المترجمين الأدباء فى مصر، وصدر من مجلداته ما يربو على عشرين مجلدا حتى الآن. ولأن الكاتب يتناول فى كتابه تطور الحضارات فى شتى بقاع العالم، ومنذ أن قامت، وفى مختلف جوانبها، والأدب من بينها، وقد أوقف عليه فصولا رائعة وواقية، ولو أنها مجملة، ووقف بها عند الخطوط العامة، ولكنها على أية حال تضع أما الباحث المقارن صورة واضحة لتطور حركة الأدب وسيره فى العالم أجمع.

وتمثل الترجمة مجالا هاما من مجالات الأدب المقارن، والمصدر الأول لدراساتها عالميا يتمثل فى الفهرس الشامل لكل الترجمات التى تظهر فى العالم، وتشره المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة UNOSCO فى باريس، التابعة لهيئة الأمم المتحدة، ويظهر سنويا منذ عام ١٩٤٩ بعنوان: Hndex Tram Translationum، وتنتشر فى الوقت نفسه ملازم فى شكل أجزاء صغيرة متوالية، تغطى الفترة ما بين أعوام ١٩٣٢، ١٩٣٩، وتقدم مجلة بابل Babel قائمة مصادر نقدية وممتازة، لكل المؤلفات عن الترجمة، بما فيها المعاجم، وذلك منذ عام ١٩٥٥. وينشر الكتاب السنوى للأدب العام والأدب المقارن منذ عام ١٩٦٠ قائمة سنوية بالكتب التى تمت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، بينما صنع الإيطاليون العكس، فصدرت فى روما قائمة مصادر بالترجمات Repertorio Bibliografico delle traduzioni وتضم الكتب الإيطالية التى ترجمت إلى اللغات الأجنبية، وصدرت الطبعة الثانية منه عام ١٩٦٠.

ولحسن الحظ فإن العربية لا تخلو من معين للباحث فى هذا المجال، لأن اهتمام مصر بالترجمة قديم، وإن كان دائما دون طموحنا وما نتمنى، بدأ مع فجر نهضتها على يد محمد على الكبير، وتناول عدد من الباحثين طبعة هذه الترجمة، فدرسوا اتجاهاتها، ومناهجها، ومدى قربها أو بعدها من الدقة المطلوبة، فى مؤلفات نشرها،

أو أبحاث جامعية قاموا بها، وأكثر فائدة منها القوائم التي تضع بين يدي الباحث ما تمت ترجمته من الأعمال الأدبية في مختلف اللغات إلى اللغة العربية.

ويجىء في مقدمة هذه القوائم الثبت البيبليوجرافي للأعمال المترجمة: ١٩٥٦ - ١٩٦٧، وصدر في القاهرة عام ١٩٧٢، وقام على إعداده حسين بدران وآخرون. وصدرت له تكملة عام ١٩٧٤ بعنوان: الثبت البيبليوجرافي للأعمال المترجمة: ١٩٦٨ - ١٩٧٣، طبعة مؤقتة. ويؤخذ على الأول منها أن الأعمال المترجمة تدرج عادة تحت عناونها في اللغة العربية، وكثيرا ما يختلف عن العنوان الأصلي الذي ترجم عنه، ونلتقي بها أحيانا تحت اسم المؤلف، وأحيانا أخرى تحت اسم المترجم، ويذكر عنوان العمل المترجم في لغته كثيرا، ويهمله أحيانا. أما في التكملة فقد أهملوا العنوان المترجم عنه تماما، واكتفوا بالعنوان العربي، ويجيء تحت اسم المؤلف أحيانا، وتحت اسم المترجم أحيانا أخرى، وقد يهملان كلاهما. وهذا التقصير نفسه نجده في دليل المطبوعات المصرية: ١٩٤٠ - ١٩٥٦، الذي أعده أحمد منصور وآخرون، وصدر عن قسم النشر في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. ويؤخذ عليها كلها أنها لا تفرق غالبا بين الرواية والقصة القصيرة، وأنها أحيانا تدرج الروايات والمسرحيات من كافة اللغات في قائمة واحدة، وقد تدرج مسرحية أو دراسة نقدية، عن طريق الخطأ، في قوائم الروايات المترجمة.

وإذا تجاوزنا عن هذه الهفوات، فإن هذه القوائم تضع بين الباحث المقارن مادة خصبة، إذا أراد أن يقتحم مجال الترجمة دارسا، وهو مجال يدخل في اهتمامات الأدب المقارن البارزة.

* * *

وتقدم المجلات المتخصصة في الأدب المقارن للباحث الراغب عونا لا بأس به، وبعض هذه المجلات قديم، صدر في الأعوام الأولى لنشأة هذا العلم، وأشرنا إليها من قبل ونحن نعرض لتاريخه، وتوقفت بعد قليل من صدورها، ومضى عليها زمن طويل، وأصبحت شيئا نادرا يصعب الوصول إليه على الطالب الأوربي، فضلا عن الطالب العربي، وهي على أية حال هامة بالنسبة لمن يدرس تاريخ العلم أو تطوره، ولكن الزمن تجاوز ما فيها مادة ومنهج. وبعض هذه المجلات حديث نسبيا،

٦٥٣

ويواصل الرحلة حتى يومنا، وهو ميسور لمن يبحث عنه، وفي متناول أى دارس أن يفيد منه.

أولى هذه المجلات وأجدرها بالذكر مجلة الأدب المقارن Litterature Comparée الفرنسية، وأسسها بلد نسبرجيه وفان تيجيم عام ١٩٢١، وأشرنا إليها فيما مضى من صفحات. ومجلة الأدب المقارن Comparative Literature الأمريكية، وتصدر عن جامعة أوريجون في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٩، ومجلة دراسات الأدب المقارن Comparative Literature Studies، وصدرت في البدء عام ١٩٦٤ عن جامعة ميرلاند، وفيها بعد أخذت تصدر عن جامعة إلينوس، ثم مجلة أركاديا Arcadia، وتصدر في برلين منذ عام ١٩٦٦، وهذه المجلات كلها فصلية، تصدر أربع مرات في العام.

وإلى جانب المجلات الفصلية هناك مجلات أخرى سنوية، وفي مقدمتها: الكتاب السنوى للأدب العام والأدب المقارن، وأشرنا إليه من قبل، ويضم طائفة من الأبحاث إلى جانب القسم الخاص بالمصادر، وصحيفة الأدب المقارن Journal of Canparative Literature وتصدر منذ عام ١٩٦١ عن جامعة جادابور في كلكتا في الهند، ومجلة Hikaka Bungaku، وهى يابانية وتصدر في طوكيو منذ عام ١٩٥٨.

المصادر والمراجع

● المصادر العربية والمعربة:

- إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ١٨٧٠ - ١٩٦٧، بغداد ١٩٨٠.
- إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، خطة ودراسة في الأدب المقارن، القاهرة ١٩٥٢.
- إبراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٨٧.
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.
- أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف ١٩٧٩.
- نقد المجتمع في «حديث عيسى بن هشام»، دار المعارف ١٩٨١.
- أحمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرنس، الطبعة الثالثة ١٩٧٨.
- إدوارد جرانفيل براون: تاريخ الأدب في إيران، من الفردوسي إلى السعدي، ترجمة إبراهيم أمين السواري، القاهرة ١٩٥٤ م.
- أريك بنتلي: المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، القاهرة ١٩٦٥.
- بنديتو كروتشه: علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، دمشق ١٩٦٣.
- المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة ١٩٤٧.
- بيريل سمالي: المؤرخون في العصور الوسطى، ترجمة د. قاسم عبده قاسم، دار المعارف ١٩٧٩.
- جوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، الجزء الثاني، ترجمة الدكتور محمود قاسم، القاهرة ١٩٦٢.
- جورج لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، القاهرة ١٩٧٢.

- حسام الخطيب: الرواية السورية في مرحلة النهوض، ١٩٥٩ - ١٩٦٧، القاهرة ١٩٧٥.
- حسين مجيب المصرى: في الأدب الإسلامى، فضولى البغدادى أمير الشعر التركى القديم، القاهرة ١٩٦٧.
- في الأدب العربى والتركى، دراسة في الأدب الإسلامى المقارن، القاهرة ١٩٦٢.
- في الأدب الشعبى الإسلامى المقارن، القاهرة ١٩٨٠.
- همدى السكوت: أعلام الأدب المعاصر في مصر، طه حسين، الطبعة الثانية ١٩٨٢.
- أعلام الأدب المعاصر في مصر، عباس محمود العقاد، مجلدان، القاهرة ١٩٨٣.
- داود سلوم: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، بغداد ١٩٨٤.
- رجاء عبد المنعم جبر: رحلة الروح بين ابن سينا وسنائى ودانتى.
- رجاء عيّد: دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، ١٩٧٩.
- رمسيس عوض: شكسبير في مصر، القاهرة ١٩٨٦.
- دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية المعاصرة، دار المعارف.
- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسى المعاصر، القاهرة ١٩٧٦.
- سعد ظلام: الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقى، القاهرة ١٩٨٢.
- صبرى مسلم حمادى: أثر التراث الشعبى في الرواية العراقية الحديثة، بيروت ١٩٨٠.
- صلاح رزق: القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبى، القاهرة ١٩٧٨.
- الطاهر أحمد مكى: ملحمة السيد، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.
- الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.
- القصة القصيرة، دراسة ومختارات، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

- طه فوزى: من الأدب الإيطالى، القاهرة ١٩٦٢.
- طه وادى: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، مكتبة النهضة ١٩٧٢.
- عبدالإله أحمد: نشأة القصة وتطورها فى العراق، ١٩٠٨ - ١٩٣٩، بغداد ١٩٦٩.
- عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة، ١٩٣٩ - ١٩٧٦، بيروت ١٩٧٧.
- عبد الرحمن بدوى: التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية، دراسات لكبار المستشرقين، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٦٥.
- عبد الرزاق حميدة: فى الأدب المقارن، القاهرة ١٩٤٨.
- عبد اللطيف عبد الحليم: المازنى شاعرا، القاهرة ١٩٨٥.
- عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.
- - تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف ١٩٦٣.
- عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها، وتاريخها وأصولها، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٧٠.
- فاطمة موسى: بين أدبين، دراسات فى الأدب الإنجليزى والأدب العربى، القاهرة ١٩٦٥.
- فرناندو دى لاجرانخا: مقامات ورسائل أندلسية، نصوص ودراسات، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم، القاهرة ١٩٨٥.
- فينسان، م. لاجى سى.: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة الدكتور حسن عون، الطبعة الثانية، الإسكندرية ١٩٧٨.
- قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين، القاهرة ١٩٨٢.
- مارك سلونيم: مجمل تاريخ الأدب الروسى، ترجمة صفوت عزيز جرجس، القاهرة ١٩٦٧.
- محسن جاسم الموسوى: الوقوع فى دائرة السحر، ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنكليزى، ١٧٠٤ - ١٩١٠، الطبعة الثانية، بغداد ١٩٨٦.

- محمد أبو الأنوار: مصطفى لطفى المنفلوطى، حياته وأدبه، الجزء الثانى، القصة فى أدبه، دراسة تحليلية مقارنة، القاهرة ١٩٨٣.
- محمد حسن عبدالله: الواقعية فى الرواية العربية، دار المعارف ١٩٧١.
- محمد زكريا عنانى: فى الأدب الحديث، دراسات ونصوص.
- محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، ط ٣، القاهرة ١٩٦٢.
- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الجزائر ١٩٨٣.
- محمد مندور: نماذج بشرية، القاهرة ١٩٥١.
- محمود أمين العالم: تأملات فى عالم نجيب محفوظ، القاهرة ١٩٧١.
- محمود الربيعى: قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، القاهرة ١٩٧٣.
- محمود قاسم: المنطق الحديث ومناهج البحث، الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.
- مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف ١٩٥٩.
- نورمان ف. كانتور: التاريخ الوسيط، قصة حضارة: البداية والنهاية، ترجمة دكتور قاسم عبده قاسم، القاهرة ١٩٨١.
- هنرى برجسون: الطاقة الروحية، ترجمة سامى الدروبي، القاهرة ١٩٧١.

● المصادر الأجنبية:

- **Adam, Antoine, :** "Ouvertures sur le Xvllle siècle" , Histoire des littératures, Paris 1958.
- **Al hérès, R.- M.:** Histoire du roman moderne, Paris 1962.
- Métamorphoses du roman, Paris 1966.
- **Amoros, Andrés:** Introducción a la novela Contemporanea, Madrid 1966.
- **Ayrault, Roger:** La genèse du romantisme allemand, Paris 1961.
- **Bemol, Mauricio:** La littérature Française du XXème siècle". Trad. espanola. Buenos Aires 1960.
- **Bonet, Carmelo M.:** Escuelas literarias, Bueno Aires, 1953.
- **Brandes Georg:** Las grandes corrientes de la Literatura en el Siglo XIX, Buenos Aires 1946.
- **Bray, René:** La Formation de La doctrine classique en France, Paris 1957.
- **Cioranescu, Alejandro:** Principios de Literatura Comparada, Laguna - Espana, Tenerife 1964.
- **Curtius, E. R.:** Literatura europea y Edad Media Latina, México 1955.
- **Cysars, H.:** "El principio de los periodos" en la ciencia literaria, México 1946.
- **Deloffre, Frédéric:** La nouvelle en France à l'âge classique, Paris 1967.
- **Diaz - Plaja, G.:** El estudio de la literatura (los método históricos), Barcelona 1963.
- **Friedrich, Hugo:** Estructura de la lirica moderna, Barcelona - Espana 1958.
- **Frederic Ioliée:** I Évolution historique des littératures, histoire des littérature comparée, des origins au xxe. siècle, Paris 1904. Trad. espanala 1905.
- **Gamberini Spartaco:** Orientamenti di letteratura inglese. Trad. espanola, Buenos Aires 1961.
- **Girard, René:** Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris 1961.
- **Guyard, M. - F.:** La littérature comparée, Paris 1958.
- **Etienneble, René:** Comparaison n'est pas raison, la Crise de la littérature comparée, Paris 1963.
- **Lanson, G. :** Études d'histoire littéraire, Paris 1929.
- **Lapesa Melgar, Rafael:** Introducción a los estudios literarios, Salamanca - España 1966.
- **Lida, R. :** «Periodos y generaciones en historia literaria», en Letras Hispánicas, México 1958.
- **Lukács, Georges:** La théorie du roman, Paris 1963.
- Le roman historique, Paris 1965.
- **Magny, Cloude - Edmonde:** Histoire du roman français depuis 1918, Paris 1950.

- L'âge du roman américain, Paris 1948.
- **Marias, Julián:** El método histórico de las generaciones, Revista de Occidente, Madrid 1949.
- **Mauriac, Claude:** La littérature contemporaine, Paris 1958.
- **Peyre, Henri:** Les génération littéraires, Paris 1948
- **Petersen, J:** «Las generaciones literarisa» Filosofía de la ciencia literaria, México 1946.
- **Pichois, Claude et Rousseau, André - M.:** La littérature comparée, Paris 1967.
- **Poulet, G.:** Trois essais de mythologie romantique, Paris 1966.
- **Ritchie, J. M.:** Periods in german literature, London 1966.
- **Sansone, Mario:** Orientament; della letteratura italiana, Trad. española Buenos Aires 1963.
- **Silva, V.M.P. de Aguiare:** Teoria da literatura, Coimbra – Portugal 1968.
- **Spinucci, Pietro:** La letteratura Americana del 1900. Trad española, Buenos Aires 1962.
- **Staiger, Emil:** Conceptos fundamentales de poética, Madrid 1966.
- **Tacca, O'scar:** La historia literaria, Madrid 1968.
- **Taine. H.:** Histoire de la littérature anglaise, Paris 1895. (Trad. española, Buenos Aire 1945).
- **Thibaudet, Albert:** Réflexions sur Le roman, Paris 1938.
 - **Valbuena Partt, Angel:** La novela picaresca española, Madrid 1963.
- **Van Tieghem, Paul:** Le mouvement romantique (Angleterre – Allemagne – Italie – France), Paris 1968.
 - Le préromantisme, Paris 1960.
 - Le romantisme dans la littérature européenne, Paris 1948.
 - Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos Jours, Paris 1941. Trad española, Madrid 1951.
 - La Littérature Comparée, Paris 1931.
- **Van Tieghem, Philippe:** Petite histor des grandes doctrines littéraires en France, Paris 1960.
- **Wehrli, Max:** Allgemeine literaturwissenschaft, Trad española, Buenos Aires 1966.
- **Weisstein, Ulrich:** Einführungin die Vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart 1975. Trad española, Barcelona 1975.
- **Wellek, René:** Concepts of Criticism, trad española, Caracas – Venezuela, 1968.
 - A History of Modern Criticism (175 - 1950), trad. española, Madrid 1959 - 1972.
 - Theory of literature, trad. española, Madrid 1966.
- **Zamora Vicente, Alonso:** Oué es la novela picaresca, Buenos Aries – Argentina 1962.

كشاف الأعلام

● في الترتيب الهجائي لا يؤخذ في الاعتبار أداة التعريف ولا «أم» أو «أبو» أو «ابن».

- (أ)
- أبيقور: ٥٨٩.
- أتاتورك: ٣٤٢.
- أتيليو مومليانو A. Momigliano: ١٢٧.
- إتيه: ٣٦٤.
- ابن الأثير الجزري: ١٢.
- ابن الأثير، ضياء الدين محمد: ٥١٥.
- إحسان عيد القدوس: ٢٠١، ٢٦٣، ٥٤٤، ٥٦٧.
- أحمد أمين: ٢٨١، ٣٢٧، ٤٢١، ٥٢٤، ٥٢٩.
- ٥٨٤، ٥٩٣، ٦٤٢، ٦٥١.
- أحمد حسن الزيات: ٢٣٦، ٣٠٤، ٣٨٧.
- ٤١٨، ٥٥٥، ٥٨٤، ٥٩٣.
- أحمد الحوفي: ٢٢٧.
- أحمد خاكي: ١٨١.
- أحمد راسم: ٢٨٨.
- أحمد زكي: ٥٨١.
- أحمد زكي أبو شادي: ٢١.
- أحمد الشايب: ١٧.
- أحمد شفيق باشا: ٥٢٥.
- أحمد شوقي: ١٦، ٢٠، ٢١، ٢٠٠، ٢٠٩.
- ٢٢٠، ٢٣٦، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٧٧، ٢٧٨.
- ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٨، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٧.
- ٤٠٦، ٤٣٦، ٤٥٣، ٤٥٧، ٤٦١، ٤٧١.
- ٤٨٥، ٥٦٤، ٥٨٥، ٦٢٦، ٦٥٠.
- أحمد ضيف: ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ٢٢٧.
- الآمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر: ١١.
- ٥٧٩، ٢٣.
- آنسة بليكيان Anna Balakian: ٢٧٧.
- ٤٠٨.
- آنة سايتا ريفيناس Anna S. Revignas: ١٩٥.
- إبان اللاحقى: ٤٧٠.
- ابن الأبار: ٤١٦.
- إبراهيم (النبي): ٥٣١.
- إبراهيم إسحاق: ٥٧١.
- إبراهيم رمزي: ٤٨٤.
- إبراهيم سلامة: ٥، ١٨١، ١٨٥، ١٨٦.
- ١٨٨.
- إبراهيم عبد القادر المازني: ٢٨، ٢٩، ٢٧٦.
- ٤٣٦، ٥٨٤، ٥٨٨، ٥٩٣، ٦٥٠.
- إبراهيم بن المهدي: ٥٣٤.
- إبراهيم المويلحي: ٥٩٢.
- إبراهيم ناجي: ٥٢٨.
- إبراهيم الهلباوى: ٥٩٦.
- إبراهيم الورداني: ٥٩٦.
- إبراهيم اليازجي: ٥٨٣.
- إبسن Ibsen: ١٠٤، ٤٨١.
- الأتشيهي: ٢١٢.

- إرفنج وشنجتون : Irving, W. : ١١٩، ٣٢٢
 إرنست إلستير : E. Elster : ٨٧، ٨٨، ٩٣
 إرنست مرتين : E. Martin : ٨٦
 أريستاك : Aristarque : ٥٧٨
 إريش شميدت : Erich Schmidt : ٨٢
 إريك برتريدج : E. Partiridge : ٢٩٦
 أريوستو : Ariosto : ١٣٨، ٢٢٤، ٢٢٥،
 ٤٤٧، ٣٥٣، ٢٢٦
 إسبرونثيدا : Espronceda : ٤٤٩
 أبو إسحاق إبراهيم الإسفرائيني : ٥٢٢
 أبو إسحاق الإلبيري : ١٢، ٤٦١
 إسحاق الموصلي : ٩، ١٠
 إسحاق النديم : ٤١٦
 أسخيلوس : ٤٧٤
 أسعدى، أبو نصر أحمد : ٥٣٤
 إسقراطس : ١٢
 الإسكندر الأكبر : ٣٠٩، ٥٧٤
 الإسكندر الأول (قيصر روسيا) : ١٥١
 الاسكندر ديا (الابن) : ٣٦٣
 اسكندر فرح : ٢٤٥
 إساعيل (الخديو) : ١٧١، ١٧٢، ٣٠٧،
 ٤٨٣
 اساعيل الخشاب : ٥٨٢
 إساعيل صبرى : ٤٥٣
 إساعيل عاصم : ٤٨٤
 اساعيل مظهر : ٢٤٥
 أسين بلاثيوس، ميغيل : Asin Palacios
 : M. : ١٤٤، ١٨٤، ٢١٨، ٢١٩، ٢٩٨،
 ٢٩٩
 الأصمعى : ٤١٤
 ٤٢١، ٢٦٤
 أحمد عراي : ٤٢٦
 أحمد على الإسكندري : ١٧٥، ٤٢١
 أحمد بن فارس : ٤٥١
 أحمد فارس الشدياق : ٣٠٩، ٥٨٣
 أحمد بن فضلان : ٣٠٩
 أحمد لطفى السيد : ٥٩٣
 أحمد محرم : ٤٥٧
 أحمد منصور : ٦٥٢
 ابن الأحرر : ٤١٥
 الأخطل : ١١، ١٥، ١٨
 أدا لجزا سيمونا : Simona, A. : ٣٠١
 إدجار كينيه : E. Quinet : ٦٨
 إدمون جالو : E. Galoux : ٢٩٨
 أدمون رويستان : Rostan, A. : ٥٦٥
 إدوار إفريت : E. Everett : ٩٩
 إدوار فون جان : E. V. Gan : ٩٠
 إدورد ويكسلر : E. Wechssler : ٤٠٧
 إدوين موير : Muir, Edwin : ٢٩١
 أديب إسحاق : ٥٩٢
 أراتوس : Aratos : ٤٦٨
 أرثر بروت : A. Broot : ٣١
 أرثر سيمونز : Simonis, A. : ٣٩٤
 أرثر كريستى : A. E. Christy : ١٠٦، ١٠٧
 أرسطوفان : ٤٧٥
 أرسطو : ١٣، ٨٣، ١٠١، ١١١، ١١٢،
 ١٣٦، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٥، ٤٨٨، ٤٩١،
 ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥٣٢، ٥٧٣، ٥٧٧،
 ٥٧٨، ٥٨٠، ٥٨٩، ٥٩٥، ٦٠٧
 إرفينج بيببت : I. Babbitt : ١٠٢، ٢٥٧

٦٦٣

إليزابيث فرنزل : Frenzel, E. : ٣٣٠

٣٣٩، ٣٤٠

أليكس (ابن بطرس الأكبر) : ١٤٨

إليوت : Eliot, T. S. : ٢١، ٢٤٧، ٢٦٣

٢٦٧، ٦٤٧

امرو القيس : ١١، ١٤، ١٧، ٢٥٧، ٣٩٢

٥٧٤

إمرسون : R. W. Emerson : ٩٦، ٩٧

٩٩

أمريكو كاسترو : A. Castro : ٣٠٣

أميل : Amiel H. : ٥٢٥

أميل حبيبي : ٥٦٩

إميل زولا : Zola, E. : ٦٩، ١٢١، ٢٧٣

٣٦٢، ٤٢٨، ٥٥٩، ٥٦٦

إميل شتايجر : Staiger, E. : ٤٣٩، ٤٤٠

أمين الخولي : ٣٩٨

أمين الريحاني : ٣٠٥

أناطول فرانس : France, A. : ٥٥٨

أنتوانيت مركيزة بومبادو : ٢٠٤

أنتونيو بورتا : A. Porta : ١٤٠

أنتونيو جالا : Antonio Gala : ٣٠٣

إنجلز : Engels, F. : ٣٢٢

إنجيل بطرس سمعان : ٢٩٦

أندريه جيد : Gide, A. : ٢٩١، ٣٦٥

أندريه زدانوف : ١٦١

أندريه شديد : ٢٣٩

أندريه كوروا : ٦٠٥

أندريه مساريه روسنو : André - M.

Rousseau : ٨٠، ٤٠٨، ٦٠٦

أندريه موروا : André Maurois : ٥٢٤

أعشى قيس : ٢٣٤

أغسطس (الامبراطور الروماني)

Augustus : ٤٦٩، ٥١٢

أفلاطون : ١٢، ٣٢٣، ٤٣١، ٤٦٦، ٥٣١

٥٣٢، ٥٧٧، ٥٨٩

أقراطيس : ٤٧٤

إكرمان : Eckermann, J. : ٣٤٥

إكشتين (البارون) : ٣١١

الاركون : Alarcón R. : ٤٧٨

ألبرتو مورافيا : Moravia, A. : ٢٤٧

٦١٨

ألبير بيتزيوس : ٥٩٩

ألبير تيبوديه : Thibaude, A. : ٣٨٢

٣٨٣، ٤٠٤

ألدوس هيكسلي : Huxley, A. : ٥٦١

ألفرد ميسيه : Musset A. : ٣٦٣، ٣٧١

ألفونسو ريبس : Reyes, A. : ٢٣٧

ألفونسو العالم : ٢١٩، ٢٢٥، ٣٠٧، ٥١٢

ألفيري : Al Fieri : ٣٠١

ألكسندر أوستروفسكي : Ostrowski, A.

٥٥٩

ألكسندر جريغو بيدوف : Griboyedov

A. : ١٥٢

إلكسندر ديماس (الأب) : Dumas, A.

٥٥٧، ٥٩٧، ٥٩٨

ألكسندر رادشيف : Radishchev, A. : ١٥٠

ألكسندر سوميه : ٢٧٨

ألكسندر فيسيلوفسكي : Wesselowsky

A. : ١٥٨

إليزابيث الأولى (ملكة إنجلترا) : ٤٧٧

- إيفا ماريا نهكي E. M. Nahke : ١٦٥
إيفان جونتشاروف I. Goncharov : ٥٥٩
إيفان كريلوف : ١٥١
إيليا إهرنبورج : ١٦٠، ١٦٢
أيوجينيو مونتالي Montale : ٣٠٢
(ب)
- بابلو نيرودا Pablo Neruda : ٣٠٣
باسكال Pascal : ٣٨٣
بايرون Byron : ١١٩، ١٤٠، ١٥١، ١٥٣، ٢٧٣، ٢٧٥، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٦٥، ٣٧٠
٥٥٥، ٥٢٤، ٣٧٢
بتاح حوتب : ٣٢٣
بتاراك Petrarca F. : ٢٨، ١٤٤، ٣٠١
٦٣١، ٦٢٧، ٤٧٨
بترسن Petersen : ٣٣٨، ٤٠٤
بترون Pétrone : ٥٣٨
بتز، لويس بول Betz L. P. : ٧١، ٧٢
٦٤٨، ٦٠٦، ٨٨، ٨٧، ٧٣
البخترى : ١١، ١٢، ٢٠، ٢١، ٢٢، ١٨٤
٥٧٤، ٢٠٩
البخارى : ٥١٦
البختيارى (شاعر من الأهواز) : ٣٦٤
بدر الدمامي : ٣٥٨
بدر شاكرا السياب : ٦٤٧
بدر (ملك قشتالة) Pedro : ٥١٨
بدر ألفونسو : (انظر موسى سفردى)
بديع الزمان الهمداني : ٢٧٣، ٥٢٨، ٥٣٣
٥٦٤، ٥٦٣
براك : ٥٤٦
- إرنيك لونجفيلو E. W. Longvellow :
٩٩، ١٠٠، ١٠١
أنطوان جالان : ٣١٠، ٥٦٢
أنور السادات : ٥٩٦
أنور قصبياقي : ٥٧٠
أنور المعداوي : ٥٢٨
أهسفر (اليهودى الذى طرد المسيح من
أمام بيته) : ٣٦٦
أوبنيه Aubigné (D) : ٣٨٥
أوتوكار لونز : ٤٠٢، ٤٠٣
أوجست كورنوه A. Cournot : ٤٠٢
أوجين سى : ٣٦٧
أوجين سكريب Scribe, Au. : ٤٨٣
أورباخ Auerbach, E. : ٢٥٩، ٥٩٩
٦٤٣، ٦٢٧
أورييد : ١٣١، ٣٩٢، ٤٧٤، ٤٧٥
أورتيجا إي جاسيت Ortega y Gasset :
٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٤، ٤٠٥
أوسكار وايلد O. Wilde : ٢٦٤
أوجست فون كوتزيو : ٦٤٠
أورنجيب (السلطان المغولى) : ٣١٠
أون أولدرج : ١٩٥
أونيل O'Neill : ٩٢، ١٠٨
أويه : ٥٤٠
إيتالو الصقلي I. Siciliano : ١٤٠
إيتيامبل، رينيه Etienneble, R. : ٧٨، ٧٩
٨١، ١٢٣، ١٦٥، ٢٨٨، ٣٢٤، ٦٠٦
إيزابيل (أميرة بافيرا) : ٦٢٨
إيزابيل الأولى (ملكة إنجلترا) : ٤٢٨، ٤٢٩
يسوب : ١٥١، ٤٦٧، ٤٦٩

بلاشير R. Blachere : ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥،
٤٢٦

بلتسار جراسيان Gracián B. : ٥٧٣
بلدنسبرجيه Baldensperger : ٧١، ٧٣،
٧٤، ٧٥، ١٠٣، ١٠٨، ٢٦٧، ٢٧٠،
٢٨٤، ٣٣٠، ٣٣٥، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٤٨،
٦٥٣

بلزاک Balzac, H. : ٥٥، ٦٠، ٢٦٣، ٢٨٤،
٣٢٣، ٥٣٦، ٥٥٨، ٥٦٦
بلعمی، أبو علی محمد (الوزير السامانی):
٥١٦

بلوتارخ: ٥٤، ٢٧٧، ٥٢٢، ٥٧٨
بلوتارخوس (انظر بلوتارخ).
بلوتوس Plautus : ٨٤، ٨٥، ٤٧٥، ٤٧٦
بلوک H. M. Block : ١٠٨
بلوفی: ٣٧٧

بلیه جواکیم Joachim Bellay : ٦٢، ٢٠٩
بن جونسون Ben Jonson : ٢١، ٤٩٢
بندار الرازی: ٢٦٣
بنفی Benfey : ٨٥

بوتر فک Bouterweck, F. : ٦٣٤
بنیامین کونستان B. Constant : ٤٨، ٤٩
بواستر Boistuan : ٣١
بوالو Boileauw. : ٦٣، ٢٧٤، ٤٦٩،
٤٨٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٥٧٨

بوب، إلكسندر A. Pope : ٣٥، ١٨٤
بوتوفی ساندور Petofi, S. : ١٦٦
بوتیوس: ٥٩٠
بوجوزنسون: ٤٨١
بودلیز Baudelaire : ٣٩٣، ٣٦٥، ٢٧٣، ١٥٧

براون، إدوارد Brown E. : ١١٨، ١٧٥
برتولد بریخت Brecht, B. : ٢٧٦، ٣٤٧
برجسون Bergson : ٤٣٩، ٥٤٤
برنارد شو Shaw, G. B. : ١٩٧، ١٩٨،
٢٧٨

برناردیم ریبرو Ribeiro, B. : ٥٥٠
برناردین دی سان پیر Saint - Pierre
B. de : ٥٦٥

برودنس Prudencio : ٤٤٩
بروکلمان، کارل: ٤١٩، ٤٢١
برونتیه Bruntière : ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٨٢،
٨٧، ١٠٢، ١٠٥، ١٢٣، ١٨٧، ٣٨٢،
٣٨٣، ٣٨٧، ٣٩٣، ٤٣٨، ٤٣٩، ٦٢٨

بریفو Prévost : ٤٧، ٣١٣
بزیل مونتیانو Basil Munteano : ٧٥
بسپارک: ٣٤٢، ٣٧٨، ٥٢٤
بشار بن برد: ١٨، ١٨٣
بشر فارس: ٢٨٨
بشارة زلز: ٥٨٣
بطرس الأكبر (قیصر روسيا): ١٤٨، ١٤٩،
١٧١

بطرس غالی: ٥٩٦
ابن بطلان: ٣٠٩
بطليموس السکندری: ٣٨١
ابن بطوطة: ٣٠٩
البغدادی، عبد القادر: ٤١٤
أبو بکر خالد: ٥٧١
أبو بکر الصديق: ٤٥٢
بلاثکیت Velázquez D. : ٣١
بلاسکو إبانیت B. Ibániez : ٣١٥

- بوسنت H. M. Posnett: ١٠٤، ١٢٠، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٦٩
- بوسويه Bossuet J.: ٣٨٢، ٥٠٦
- بوشكين، إسكندر Puchkin A.: ١٥٢، ٢٨٩، ٢٧٥، ١٥٣
- بوشيه Boucher, F.: ٦٠٤
- البوصيرى: ٢٠
- بوفى Bouvy: ٢٦٧
- بوكاشيو Bocaccio: ١٣٠، ٢٢٦، ٢٤٤، ٥٤٩، ٥٣٩، ٢٨٤، ٢٨٣
- بوكوك Pocock: ٥٧٣
- بول دى كروف: ٥٨١
- بول ديورانن Durant, W.: ٦٥١
- بول ليفى P. Lévy: ٢٩٦
- بول مركير Merker P.: ٣٣٠
- بول مورى More, P.: ٦٠٥
- بول هازار Hazard, P.: ٧٣، ٧٦، ٣٣٠، ٦١٥، ٤٠٨، ٣٣٣
- بولتى Polti, G.: ٣٤٥
- بولس الاول (قيصر روسيا): ١٥١
- بوليبوس Polibus: ٥٠٨، ٥٠٩
- بومارشيه Beamarchais: ٥٠٢
- بومبيوس: ٥١١
- بونس بويجيس Pons Boigues: ٥٧٣
- بونين: ١٤٧
- بويرو بايخو Buero Vallejo: ٣٠٣
- بويلينتورا دى سيننا Buenaventura: ٢١٩
- بيتشيزى: ٦١٧
- بيدبا: ٣١٠
- بيراندللو Pirandello L.: ٣٠١، ٤٨٥
- بيرل بيك: ١٠٧
- بيركليس Périclès: ٩٩
- بيرون Perron: ٣٧٦
- البيروفى: ٤٧٠
- بيريت جالدوس Pérez Galdós: ٥٥٨
- پيشوا Pichois C.: ٤٠٨، ٥٩٦
- بيكون، فرانسيس Bacom F.: ٥٧٢، ٥٩١
- بيلجرينى Pellegrini: ١٤٠
- بيليث دى جيفارا Vélez de Guevara: ٥٢٢، ٤٧٨، L.
- بيير جوسيران Jusserand, P.: ٦٥٠
- البيهقى: ٢١٢
- بيو راجنا Pio Rajana: ٢١٩
- بيير مورو Moreau, P.: ٢١٠
- بيير هنرى سيمون Simon, P. H.: ٤٠٥
- (ت)
- تارد Tarde: ١٨٧
- تاريك هاملتون Terrick Hamilton: ٣٧٦
- تاسو Tasso T.: ١١١، ٤٤٨، ٦٣٥
- تاسميتوس Tácito: ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥٧٨
- تأبط شرا: ٤٥٦
- ترانس Térence: ٤٧٥
- ترجنيف، إيفان Turguenev I.: ١٤٧، ٥٥٩

٦٦٧

٩٠، ٧٤، ٧٣، ٦٥، ٦٤ : Talne H. تين

٥٧٩، ٣٨٧، ٣٨٢، ١٨٧، ١٢٢، ١٠٥

٨٧ : T. Brink تين برينك

٢٥٤ : Tynjanov تينجانوف

٢٥٣ : Tynyanov تيليانوف

٦١٣ : تيودور ميرجرين

٥٤٩ : Teóscrite تيوكريت

(ث)

٢٢٥، ٢٢٤، ١٥٣ : Cervantis ثرفانتيس

٥٥٠، ٤٩٢، ٣٧٥، ٣٦١، ٣٠٦، ٢٧٠

٦٣٩

٤١٥ : الثعالبي، عبد الملك بن محمد

٥٣٣ : ثعلب، أبو العباس أحمد

(ج)

٢٩٢، ٢٥٧، ٢٥٠، ٤٢، ٢٣، ٢٢ : الجاحظ

٦٥٠، ٦٤٥، ٦٣٩، ٥٩٠، ٥٨٠، ٥٣٢

١٠٥، ٧٤، ٧٢ : G. Paris جاستون باري

١٢٣

٣٠١ : Garibaldi R. جاريبالدي

Jakobsom, R. : جاكوبسون، رومان

٤٤١، ٢٥١

٣٢٧ : Bodin J. جان بودين

٤٣٧ : Jean Paul جان بول

٥٢٨ : Sartre, J. P. جان بول سارتر

٥٧٠، ٥٦٠

٦٧، ٦٦ : Ampère J. J. جان جاك أمبير

٢٧ : Rousseau J. J. جان جاك روسو

٣٣٤ : Chadler تشادليز

٥٨٨ : Lamb, Ch. تشارلس لامب

١٠٤ : F. W. Chandler تشاندليز

٧٥ : Chaucer تشوسر

٢٦٦، ٢٤٧، ١٤٧ : Chejov تشيخوف

٦١٢

٢١٩ : Cherulli تشيرولي

٣٨٧ : Ticknor, G. تكتنور

٤١٤، ١٩، ١٢، ١١، ١٠، ٩ : أبو تمام

١٣٠ : F. Torraca توراجا

٥٠٨، ٥٠٧ : Thucycidide توسيديدس

٥١٢، ٥٠٩

٢٨٤، ٢٨٣، ١٩٨، ١٩٧ : توفيق الحكيم

٦٤٧، ٦٠٤، ٥٦٣، ٤٨٥، ٣٧١

٥٩٣ : توفيق دياب

٢٨٤ : توكر

١٥٧، ١٤٧ : Tolstoi تولستوي

٣١٢ : Gray T. توماس جراي

١٨٠ : Hardy T. توماس هاردي

٢٨ : Hood T. توماس هود

٦٢٣ : Thomson T. تومسون

٥١٣، ٥١١ : Tito Livio تيتوس ليفيوس

٥٠٦ : Toynbee, A. توينبي

٢٠٧ : T. d. Molina تيرسو دي مولينا

٣٦١، ٣٢٨، ٢٢٥، ٢٢٤، ٢٢٣، ٢٢٢

٤٧٨، ٤٧٣، ٣٧٢، ٣٧١

٤٦١ : Teresa de Avila تيريسادي دي أبله

٤٦١

٦٠٧، ٤٠٧ : Teesing تيسينج

٥١٨ : تيمز رلك

جميل بن معمر (= جميل بثينة): ١٨٤،
٤٦٣، ٣٧٧

جميل منصور حداد: ٣٠٥

جنتيلي G. Gentile: ١٣٣

أم جندب (زوج امرئ القيس): ١١، ١٤،
١٥

جنين Genin. J.L.: ٦٨

ابن جهور، أبو الحزم: ١٦

جوتفريد كيلر Keller, G.: ٢٣٩، ٥٩٩

جوته: ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩،

٦٠، ٦٤، ٦٧، ٧٠، ٧٥، ٨٤، ٨٦، ٨٧،

٩٠، ١٠٣، ١١٩، ١٢٧، ١٥١، ١٥٣،

٢٤٣، ٢٦٧، ٢٧٠، ٢٧٣، ٢٧٦، ٢٨١،

٢٨٤، ٢٩١، ٢٩٨، ٣٠٤، ٣١١، ٣١٢،

٣١٥، ٣٢٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٧، ٣٣٨،

٣٤٥، ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٧١، ٤٠٦، ٤٢٨،

٤٤٩، ٤٧٣، ٥٢٤، ٥٢٩، ٥٥٥، ٦١٢،

٦٢١، ٦٢٣، ٦٣١، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧،

٦٤٠، ٦٣٩

جوتيه Gautier: ٢١٥

جوجل Gogol: ١٤٧، ٥٥٧، ٥٩٧

جودل Godel, R.: ٢٧٨

جود Jodelle, E.: ٤٣٨

جورج أبيض: ٤٨٥

جورج إليوت Eliot, George: ٥٩٩

جورج أورويل Orwell, G.: ٥٦١

جورج براندس G. Brandes: ٨٧، ١٤١،

٦١٥، ٦٣٥

جورج بلوستون Bluestone, G.: ٦٠٤

جورج ج. كورتيس G.G. Curtis: ٩٨

٣٤، ٣٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٧٠، ٧٥، ١٥٠،

٢٧٣، ٢٧٤، ٣١٣، ٥٤١، ٥٥٤، ٥٥٥،

٥٨١، ٦٢١، ٦٢٣.

جان رنيار Regnard, J.: ٢١٧

جان روا J. Roy: ٢٢١

جان فرايبه Frappier, J.: ٧٩، ٨٠

جان كالفيه Calvet, J.: ٢٩

جان كوكو Jean Cocteau: ٣١٧

جان ليوس يوكخارت: ٣١٤

جان موريا J. Morea: ٦٩

جان مينج: ٤٥٠

جبرائيل تيبث: (انظر تيرسو دي مولينا)

جبران خليل جبران: ٢٣٩، ٣٠٥، ٥٢٨،

٦١٢

جبريل دانزيو D'Annunzio: ٢٩٣

جبريل ديون: ٣٧٧

ابن جبیر: ٣٠٩

جرايل: ٣٧١

الجر باذقاني، أبو شرق ناصح: ٥٢١

جرثي أوردونيث مونتالبو Montaluo

G.O.: ٥٤٩

جريجوري سميث G. Smith: ١٢٣

جرير: ١١، ١٤، ١٥

إلجريكو Greco, El: ٥٢

جريبه روب Grillet, A.R.: ٥٤٥

جعفر الخليلي: ٥٧١

جعفر بن يحيى بن خالد: ٥٣٣

جلوك Gluck: ٥٠٢

جمال الدين الأفغاني: ٤٥٢، ٥٩٢

جمال عبد الناصر: ٣٤٢، ٣٧٨

- جون لیلی Lyly J. : ٥٥٠، ٦٢٠، ٦٢٢
 جوئالک بالئشیا G. Palencia : ٢٩٩،
 ٥٧٣
 جونجرا Gongora : ٢٠٦، ٦٢٠، ٦٢٢
 جوندولف Gundolf : ٩٠
 جوهان جوتفريد ايتشورن Gottfried
 Eichorn, J : ٨١، ٨٢
 جويار Guyard : ٧١، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٨٠،
 ١٠٩، ١٢٤، ١٨٩، ١٩١، ١٩٥، ٣٣٣،
 ٥٩٦
 جويدك Goedeke : ٨٥
 جويدي Guidi : ١٧٦
 جی دی موبسان Maupassant : ٦١٦،
 ٦٤٧
 جيب Gib Hamilton A. R. : ٤١٩،
 ٤٢٣
 جيبون Gibbon : ٣١٢
 جيلير موراى Muray Gilbert : ٤٠٤
 جيرار Girard, R. : ٢٤٥
 جيرار دی نرفال Gerard de Nerval :
 ٢٩١، ٣١٤، ٣١٨، ٤٨٣
 جيراردن (مدام) Girardin, M. : ٢٧٨
 جيرمان نيكر: انظر دی ستال، مدام.
 جير هارت هوبتمان Hauptmann, G. :
 ٤٠٦
 جيرودو Giraudoux, Tean : ٥٤٤
 جيسيو فيرن Jucio : ٥٦١
 جيل فيسنت G. Vicente : ٢٣٩، ٣٥٢
 جيلير جولمان Gilbert, G. : ٣١٠
 جيلي Ch. M. Gayley : ١٠١، ١٠٢

- جورج حنين : ٢٨٨
 جورج الخامس (ملك إنجلترا) : ٤٢٨
 جورج دی سکيدیری Scudéry, G. de :
 ٦٢٨
 جورج رېلى G. Ribley : ٩٨
 جورج سالم : ٥٧٠
 جورج سنتيانا G. Santayana : ١٠٣
 جورج صائد Sand George : ٢٢٣،
 ٣٧١، ٥٩٩
 جورج صيدح : ٢٨٤
 جورج کيت : ٥٧٣
 جورج مونتي مور Montemor G. : ٥٥٠
 جورجی زيدان : ٢٣٦، ٢٨٤، ٤٢١، ٥٢٤،
 ٥٣٧، ٥٦٦، ٥٧١، ٥٩٨، ٦٠٢
 جورکی Gorki : ١٤٧
 ابن الجوزی : ٥١٥
 جوزيب مازيني G. Mazzini : ١٢٧، ١٢٨
 جوزيف بيتس Beets G. : ٣١٤
 جوزيف بيديه Bédier, J. : ٦٣٧
 جوزيف تکست Texte, J. : ٧٠، ٧١، ٧٢،
 ٧٣، ٧٤
 جوستاف کورييه Courbet, G. : ٦٠٦
 جوكای : ٥٥٨
 جولدتسيهر Goldzohrer : ٣٧٥
 جولدوني Goldoni : ٣٧١، ٣٧٢
 جولويس پترسن J. Petersen : ٨٩، ٩٠،
 ٩١، ٩٢، ٩٣
 جون ديوي Dewey J. : ٦١٣
 جون فوستر دلاس : ١٦١
 جون لوك J. Locke : ٢٧، ٣٥، ٤١، ٢٠٢

٦٧٠

أبو الحسن بن مؤمن الأندلسي: ٤١٨

الحسن بن هاني: [انظر أبا نواس]

حسيب كيالي: ٥٦٨

حسين بدران: ٦٥٢

حسين مؤنس: ٢٩٨، ٢٩٩

حسين مجيب المصري: ٦٢١

حسين المرصفي: ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤

حسين واعظ كاشفي: ٣١٠

الحصري القيرواني: ٢٠

حفي ناصف: ١٧٦

الحكم الثاني: ٥٨، ٢١٣، ٣٢٧

حكمة على الأوسي: ٣٠٣

حمدونة بنت زياد: ١٨٣

حمدى على: ٥٧١

ابن حمديس: ٣٠٢

حمزة الأصفهاني: ٤١٥

حمزة فتح الله: ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤

حميد الدين البلخي: ٥٣٤، ٥٦٣

حنا مينة: ٥٦٨

أبو حيان التوحيدى: ٢٥٧، ٥٣٣، ٥٩٠

حيدر فاضل: ٢٨٩

(خ)

ابن خاتمة الأندلسي: ٣٥٩

خالد الإسلامبولي: ٣٤٢، ٥٩٦

الخصيب (والى مصر): ١٩

ابن الخطيب: ٥٢٤

ابن خلدون: ٢٢٩، ٢٣٠، ٥٠٦، ٥١٥

٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢٤، ٥٨١

ابن خلكان: ٤١٦

جيليوس: ٥٩٠

جيمس جويس James Joyce: ٥٤٣٠

٥٤٤، ٥٤٥، ٦٤٣

جيمس مونتهجورى: ٦١٥

جيفى كارل ماركس: ٣٢٢

جيوم لوريس: ٤٥٠

جين كاسترو G. Castro: ٣٠٠، ٣٣٢

٤٧٨، ٤٧٩

(ح)

حاتم الطائي: ٣٦١

الحاتمي، أبو على محمد: ٥٣٣، ٥٧٢

الحارث بن حلزة: ٤٥٥

حافظ إبراهيم: ٤٥٢، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٨٥

حافظ الشيرازي: ٤٣

حافظ عفيفي: ٣١٥

حبیب اسطفان: ٣٠٥

ابن أبي الحديد: ٤٧١

الحريري: ٢١٢، ٥٤٨، ٥٦٣، ٥٦٤

ابن حزم الأندلسي: ٣٥٩، ٤١٤، ٥٢٤

٥٨١، ٥٩٠، ٦٢٥، ٦٣١، ٦٣٩، ٦٤٠

٦٤٦، ٦٤١

حسن بن ثابت: ١٨

حسن بن نمير: ١٩

الحسن البصري: ٥٩٠

حسن البنا: ٣٤٢

حسن توفيق العدل: ١٧٤، ١٧٥

حسن عثمان: ٣٠١

الحسن بن على الطوسى: [انظر

الفردوسى]

٦٧١

- خليل سعادة: ٥٨٣
 خليل مطران: ٤٨٦
 خليفة محمد التبسي: ٣٠٢
 الخوارزمي أبو بكر: ٥٢٨، ٥٣٣
 خوان أندريس Juan Andrés: ٤١، ٤٢
 خوان باليرا J. Valera: ٥٢٩
 خوان الصليبي J. de la Cruz: ٤٦١
 خوان منويل J. Manuel: ٢٢٥، ٤٦٩
 خوليان ريبيرا J. Ribera: ٣٠٣
 خير الدين الأيوبي: ٥٦٨
 خير الدين التونسي: ٣٠٩
 ابن خير الإشبيلي: ٤١٦، ٤١٧
 (د)
 دارون Darwin, Ch.: ٤٣٨، ٤٣٩
 دافيد هيوم Hume D.: ٢٠٢
 دانتسي: ١٣، ٦٢، ٨٥، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٨
 ١٣٠، ١٥٣، ١٨٤، ٢١٨، ٢١٩، ٣٠١
 ٣٢٤، ٣٢٥، ٤٤٩، ٦٣١، ٦٣٩
 دانيال (النبى): ٣٨١
 دانييل دى فوى Defoe D.: ٢٧٠
 ابن أبى داود الأصفهاني: ٤١٥
 داود شهيد الأصفهاني: ٣١٠
 ابن أبى دؤاد: ٥٣٤
 ابن درّاج القسطلّ: ١٩
 درية شفيق: ٢٨٨
 دريدن، جون Dryden J.: ٢٧٨
 دريني خشبة: ١١٤، ٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٤
 دستوفسكي Dostoyevski: ٧٥، ١٤٧
 دلاتوش: ٦٨
 دمسو أونسو Damaso Alonso: ١٤٤
 ديجول (الجنرال): ٥٢٥
 دمينجو باديا D. Padia: ٢١٤، ٣١٤
 ٣٢١، ٣١٥
 دنلوب: ١٨١
 دنييل جورج مورهوف D. G. Morhof: ١٢٠
 دوزفيه: d'Urfé: ٣٨٢
 دوس باسوس Dos Passos J.: ٥٤٥
 دوفيه: ٣٧٦
 دى جوير ناتس: ٦٣٥
 دى جيلمان، مدام Gilman, M. de: ٢٩٦
 دى ساسى De Sacy: ٤٤
 دى ستال (الهارون): ٤٧
 دى ستال (مدام) M. de Staele: ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ١٨٧، ٢٨١، ٢٩١، ٣١٩
 ٣٢٠، ٥٧٩، ٦٣٤
 دى شاتليه (المركيزة): ٤٠
 دى فينى، ألفرد Vigny, A. de: ١٨٤
 ٢٩٦، ٣٣١، ٣٦٥، ٥٥٧، ٥٩٧
 دى لاسبير (مدام): ٣١٠
 دى لاکروا de la Croi: ٣١، ٥٢، ٣١٤
 دى ميسيه A. de Musset: ٥٣
 ديديروه Diderot: ٣٥، ١٥٠، ٣١٣
 ٥٥٦، ٦٢٣
 ديرفيه: ٥٥١
 ديكارت Descartes: ٥٦٠
 ديموستين Démosthène: ١٢
 دينيس داليكاواناس: ٥٧٨

- روخاس ثوريا Rojas Zorrilla : ٢١٧
 رودر يجو كارو R. Caro : ٢٠٩
 روزفلت (رئيس الولايات المتحدة): ١٠٦،
 ٥٢٤
 رولان، مدام Roland : ٣٧٨
 روملو جيجوس Rómulo Gallegos :
 ٣٠٣
 ابن الرومي: ١٢، ١٥، ٥٧٤
 رونالد مورتية R. Mortier : ١٤٣
 رونسار، بيير P. Ronsard : ١٣
 رياض معلوف: ٣٠٥
 ريتشاردسون Richardson : ٥٥٣، ٥٥٤،
 ٦٢٣، ٦٢١، ٥٥٥
 ريكي Rike : ٢٩٨
 ريمون ترسون R. Trousson : ٣٣٠،
 ٣٣٤، ٣٤٢، ٣٤٦، ٣٤٧
 رينو Renaud : ٤٨٣
 (ز)
 زامنوف Zamenhof : ٢٩٠
 زببية (أم عنقرة): ٣٧٤
 زفايج، ستيفان S. Zweig : ٥٢٣، ٥٢٤
 زكي طليبات: ٤٨٧
 زكي مبارك: ١٢
 زكي نجيب محمود: ٥٨١، ٦٤٢، ٦٥١
 ابن زمرك: ٢٨
 زهير بن أبي سلمى: ٤٥٤
 ابن زيدون: ٢٠، ٢٧٣، ٣٠٢
 ديورانن Durant, W. : ٣٠٤
 ديجو دي أوخادا D. O. : ٤٤٩
 ديجو أورتادو دي مندوتا Hurtado de
 ٥١٣ : Mendoza, D.
 (ر)
 الرازي، أبو حاتم: ٥٣٣
 راسين Racine : ١٣١، ٢٥٠، ٢٧٣، ٤٦١،
 ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٩٦، ٦٠٧
 رامبرانت Rembrante : ٣١، ٤٤
 رانكه Ranke : ٤٠٢، ٥١٤
 رايوندولل R. Lul : ٢٦٤
 رتشارد فاويز: ١٠٩
 رتولد أورباخ R. Aurbach : ٥٥٩
 رسكين Ruskin : ٢٩٨
 رشيد الدحداح: ٥٨٣
 ابن رشيق القيرواني: ٥٧٩
 الرعيني، أبو الحسن علي بن محمد: ٤١٧
 رفاعة الطهطاوي: ٣٠٩، ٤٢٨، ٤٨٣،
 ٥٩٢، ٦٤٦
 الرقاشي، الفضل بن عبد الصمد: ٣٥٧
 رلكه Eelke R. : ٣٢٣
 ريمبو Rimbaud : ٥٤٦
 رمسيس الثاني (ملحمة): ١١٣
 روبرت بورنز: ٨٦
 روبرت لويل: ٢٧٦
 روبرت موسيل: ٥٦٠
 روبسبير Robespierre A. : ٤٧
 روبير إسكاربي R. Escarpit : ٨٠، ٨١،
 ١٠٤، ٢٧٧

٦٧٣

سلفاتوری کوازیمودو: Quasimodo, S.

٣٠٢

سلمی الحفار الکزیری: ٥٦٨، ٥٣٠

سلوستوس Salustio: ٥١٣، ٥١٠

سلم عنحوری: ٥٩٢

سلیان (النبی): ٤٦٩

سلیان البستانی: ٤٥٢، ٤٥١

سلیان الشاوی: ٤٧١

سلیان فیضی الموصلی: ٥٧١

سلینجیر: ٥٤٣

سنت بیف Sant - Beuve: ٦٧، ٤٦

١٨٧، ٥٦٠، ٥٧٨

سنکتیس، فرانسیسکو دی F. de

Sanctis: ١٣١، ١٣٠، ١٢٩

السهر ووردی، شهاب الدین یحیی: ٢٦٣

سهل بن هارون: ٥٣٣

سهیل إدريس: ٥٧٠

سوبری: ٦٠٥

سوتیر I. Soter: ١٦٧

سوفوکلیر Sofocles: ٤٧٤

سولینیہ Saulnier, V. L.: ٤٠٤

سیبویه: ٥٣٣

السید El Cid (انظر لنریق القنیطور).

سید قطب: ٣٧١، ٣٩٨، ٤٠٦، ٤٣٦

سیر ریتشارد بورتن Burton, S. R.:

٣١٨، ٣١٤

سیر سدن لی Sir Sidney Lee: ١٢٣

سیر فیلپ سدن Sidney F.: ٤٩٢، ٥٥١

سزارس Cysars, H.: ٣٨٦

سیسموندی Sismondi L.: ٦٥، ٦٣٤

(س)

سابورو اوتا Saburo Ota: ١٦٩، ١٧٠

سامی الدروی: ٣٠٠

سان أغسطین: ٣٨١، ٥٠٦، ٥٢٤، ٥٩٠

سان بابلو: ٣٩٠

سبنسر، هربرت H. Spencer: ١٢٠،

٤٣٩

سبینوزا Spinoza: ٢٣٧

ستانیسافسکی: ٦١٢

ستالین: ٧٥، ١٦١

سترندبرج Strindberg: ٧٥

ستندال Stendhal: ٥٥٨

ستیرن Sterne, L.: ٣٥٩، ٦٢٣

ستیفن نیکولز Nichols, S. G.: ١٠٩

ستیوارت میل Mill, J. S.: ٢٠٢، ٢٠٣

سعد زغلول: ٤٨٥

سعدی شیرازی: ٥٩٠

سعید (الحدیو): ٤٨٣، ٥٨٣

أبو سعید السیرانی: ٥٣٣

سعید عقل: ٤٠٠

ابن سعید المغربي: ٤١٥، ٤١٦

سقراط: ٤٧٥، ٥٣١

السكری، أبو سعید: ٤١٤

سکوفیلد H. C. Schofield: ١٠٢، ١٠٣

ابن سلام الجمحی: ٤١٥، ٤٣٦، ٥٧٩

سلامة حجازی: ٤٨٥

سلامة موسی: ٣٩٨، ٤٠٠، ٥٨٤، ٥٩٣

السلامی، أبو الحسن: ٤١٤

سلیم الأول (خلیفة ترکیا): ٤١٩، ٤٢٥

تيلجيل، فريدريك : Schelegel, F. : ٧٥.

١٣١، ١٥٣، ٣١١، ٣٢٠، ٦٣٤، ٦٣٧

سميليون : ٤٨٣

السنفري : ٤٥٦

ابن شهيد : ٣٢٤

شوبنهاور : Schopenhaer : ٣١١

شوقي ضيف : ٤٢١

نوكنج : L. Schúking : ١٠٤

نسير، فلهيم : Scherer, W. : ٨٢، ٨٣،

٣٨٥

شيترون : ٤٦٨، ٥٠٦، ٥١١، ٥٢٨، ٥٣١،

٥٩٠

شيللر : Schiller : ٤٤، ٤٩، ١٥١، ٢٧٤،

٦١٢، ٣٢٠

شيلي : Shelley : ٢٦٧، ٣١٢، ٤٤٩

(ص)

صالح جودت : ٣٦٣

صلاح الدين الأيوبي : ١٩، ٥٢١، ٦٢٩

صلاح الدين الصفدي : ٤١٦

صلاح الدين عتبان هاشم : ٣٠٩

صلاح فضل : ٣٠٣، ٣٥٢

صمويل دانيال : ٢٧٨

صمويل روجر : ٣١٢

(ط)

طارق بن زياد : ٣٤٣

طاغور : ٢٣٩، ٦٢٦

الطاهر وطار : ٥٧١

الطبري : ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧

سفينييه، مدام : Sévigné : ٥٢٨

سيمون : Simon, P. H. : ٣٨٢

سيمون دي بو فوار : ٥٢٨

ابن سينا : ٤٦٦، ٤٦٧، ٥٧٢

سينكا : Séneca : ٤٧٥، ٥٩٠

(ش)

شاتوبريان : Chateaubriand : ٥٥، ١١٢،

١١٩، ٣١٤، ٣١٥، ٣٢٣، ٣٨٢، ٣٨٣،

٥٣٧، ٥٦٥، ٥٧٩

شارل ديديان : Ch. Dédeyan : ٧٨، ٣٣٤

شارل سورل : Sorel, Ch : ٢١٥، ٥٥٢

شارلز ديكنز : Dickens, Ch. : ٢٧٤، ٢٩٧،

٣٥٦، ٥٥٨

شارلمان : ١١٧، ٤٤٥، ٤٤٧

ابن شاعر الكتبي : ٤١٦

شاكفورد : Ch. ch. Shackford : ١٠١

شجرة الدر : ٣٤٧

ابن الشجري : ٤١٤، ٤١٥

شداد الحارثي : ٥٣٣

الشراف الرضي : ١٨٤

شردن : Sheridan : ٤٤

شكري غانم : ٣٧٧

شكسبير : ٣١، ٤٠، ٤٣، ٧٥، ٨٦، ٩٠،

٩٢، ١٥٣، ٢٣٦، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٥٠،

٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٩، ٣٠٦،

٣٥٣، ٣٦١، ٣٩٢، ٤٢٩، ٤٧٧، ٤٩٢،

٥٠١، ٥٠٢، ٥٥١، ٦٠٢، ٦١٢، ٦٣٩

شكيب الجابري : ٥٦٨

شليجيل، غليوم : Schlegel, G. : ٦٣٤،

٦٣٥

ابن طفيل: ٥٧٣، ٥٧٤
 طه حسين: ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ٢٧٩، ٣٧١، ٣٩٨، ٤٣٦، ٤٥٣، ٥٢٤، ٥٦٣، ٥٨٤، ٥٩٣
 طه فوزى: ٣٠١
 الطيالىسى: ٤١٤
 الطيب صالح: ٥٧١
 (ع)
 عادل زعيتير: ٢٩٣، ٥٨١
 العباس بن الأحنف: ٤٦٣
 عباس حلمي (الخدوي): ٤٨٥
 أبو العباس بن طاهر: ١٩
 عباس محمود العقاد: ١٩٨، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٦٦، ٢٨١، ٢٨٣، ٣٢٧، ٣٦٥، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠١، ٤٢٣، ٤٣٦، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٨، ٥٨١، ٥٨٤، ٥٩١، ٥٩٣، ٦١٦، ٦٥٠
 عبد الحق حامد: ٣٤٣
 عبد الحليم المصري: ٤٥٢
 عبد الحميد (سلطان تركيا): ١٦
 عبد الحميد جودة السحار: ٥٦٧
 عبد الحميد الكاتب: ٥٩٠
 ابن عبد ربه: ٢٥٣
 عيد الرحمن بدوي: ٢٨٦، ٢٨٩، ٣٠٢
 عبد الرحمن الجامي: ٣٦٤
 عيد الرحمن شكرى: ٤٣٦، ٥٩٣
 عبد الرحمن الكواكبي: ٥٩٣
 عبد الرحمن مجيد الربيعي: ٥٧١
 عبد الرزاق حميدة: ٥، ١٨٢، ١٨٤، ١٨٦

عبد الرزاق القاضى: ١٧٣
 عبد السلام ذهني: ٥٩٣
 عبد العاطى جلال: ٢٤٥
 عبد العزيز البشرى: ٤٢١، ٥٨٤، ٥٩٣
 عبد القاهر الجرجاني: ٢٣، ٢٤، ٢٦، ١٨٦، ١٨٧
 عبد اللطيف عبد الحليم: ١٤٥، ٣٠٣
 عبد الله البيوتوشى: ٤٧١
 عبد الله أبو السعود: ٥٩٢
 عبد الله النديم: ٥٩٢
 عبد المجيد عطية: ٥٧١
 ابن عبد الملك المراكشى: ٤١٨
 عبد المنعم الفرطوسى: ٤٥٨
 عبلة (حبشية عنتره): ٣٧٥
 أبو العتاهية: ١١، ١٢
 العتبي، أبو الفخر محمد: ٥٢١، ٥٢٢
 عتمان بن أبي ربيعة: ٤١٥
 عدلى نور: ٣١٤
 ابن عربي: ٤٦١، ٦٢٦
 عرقلة الدمشقي: (انظر: حسان بن نمير).
 عزرا باوند Ezra Pound: ٢٧٦
 عزيز إياظة: ٤٨٥، ٥٦٣
 عزيز عيد: ٤٨٥
 ابن عطية: ٤١٧
 أبو العلاء المعرى: ١٨٣، ١٨٤، ٢٧٣، ٣٢٤، ٥٧٢، ٥٧٣، ٦٣٩، ٦٥٠
 علقمة بن عبدة التميمي: ١١، ١٤، ١٧
 على أحمد باكثير: ٥٦٣
 على أحمد العناني: ١٧٧، ١٧٨
 على الجارم: ٤٢١، ٥٦٦، ٥٩٨

٦٧٦

(ف)

- فاجيه Faguet : ٤٩٥
 الفارابي : ٣٢٣
 ابن الفارض : ٤٦١ ، ٦٢٧
 فارنر كراوس W. Kraus : ١٦٤ ، ١٦٥
 فارنر ملخ W. Milch : ٩١ ، ٩٤
 فارينيلي Farinelli A. : ١٤٠ ، ٦٢١ ، ٦٣٢
 فاسكو براتوليني Pratoilini, Vasco :
 ١٩٩ ، ٢٠٠
 فالتر تيس W. Thys : ١٤٣
 فالتر دييتسو W. Dietzo : ١٦٦
 فالتر فوجل : ٤٠٣
 فالتر هولير W. Hollerer : ٩٤
 فالتن : ٦٣٩
 فالزل Walzel O. : ٦٠٧ ، ٦٠٨
 فالكونيه : ٣١٣
 فالليكي (شاعر هندي قديم) : ١١٥
 فاليري، بول P. Valery : ١٩٥ ، ٢٤٨
 ٣٩٠ ، ٥٤٤
 فان تيجيم Tieghem, P. V. : ٦٤ ، ٧٠
 ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١
 ١٠٩ ، ١٢٤ ، ١٤٣ ، ١٦٩ ، ١٨٨ ، ١٨٩
 ١٩٤ ، ٢٠٦ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٦ ، ٢٧٠
 ٢٧٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٩ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٣٥
 ٣٤٣ ، ٤٠٨ ، ٥٩٦ ، ٦٠٦ ، ٦١٥ ، ٦١٧
 ٦١٨ ، ٦٢١ ، ٦٣٢ ، ٦٤٢ ، ٦٤٩ ، ٦٥٣
 فؤاد بلييل : ٣٦٣
 فؤاد أبو خاطر : ٢٨٩
 فؤاد كعبازي : ٣٠١

على بن الجهم : ٢١

- على بن أبي طالب : ٤٥٢
 على الطنطاوي : ٤٣٦
 على بن ظافر الأزدي : ٣٥٧
 على بك العباسي (انظر دمينجو بادبا).
 على بن عبد العزيز الجرحاني : ١٠ ، ٢٢ ،
 ٢٦ ، ٤٣٦ ، ٥٧٣ ، ٥٧٩
 على مبارك : ١٧٢
 على يوسف : ٥٩٣
 العباد الأصفهاني : ٤١٥ ، ٥٢١
 عمر بن الخطاب : ٤٥٢
 عمر الخيام : ٤٦١
 عمر بن أبي ربيعة : ١٨٤
 عمرو بن شداد : ٣٧٤
 أبو عمرو الشيباني : ٤١١
 عمرو بن كلثوم : ٤٥٥
 عنتره : ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٩٢ ، ٤٥٤ ،
 ٥٤٨
 عنتره بن فلاح : ٢٩٨
 عياض بن موسى (القاضي) : ٤١٧
 عيسوب الإغريقي : (انظر إيسوب).
 عيسى الناعوري : ٣٠٢ ، ٥٧٠
 (غ)
 الغبريني، أبو العباس أحمد : ٤١٥
 غرس الدين الإربلي : ٤٧١
 غرسيه غومث، إميليو Garcia Gómez
 E. : ٢٧٩ ، ٢٩٧ ، ٣٠٣ ، ٥٧٤
 الغزالي، أبو حامد : ٥٢٤
 غسان كنفاني : ٥٦٩

٦٧٧

فللهلم بيندر Pinder, W. : ٤٠٣، ٤٠٦،

٤٠٧

فللهلم فتر W. Wetz : ٨٦

فلوير Flaubert : ٣٩٣، ٥٥٩

فلورث (الأب) Flórez E : ٥١٣، ٥١٤

فوسكولو Foscolo : ٨٦، ٣٠١، ٥٥٥

فريتز شترينخ : ٦٤٠

فريد الدين العطار : ٦٢٧

الفضل بن يحيى بن خالد : ٥٣٣

فضولى البغدادي : ٢٣٩

فرناندو هريرا F. Herrera : ٢٠٩

فرناندو دي لاجرانجا F. de la Granja :

١٤٥

فوسلر Vossler : ٦٠٨

فوشيه Fouché J. : ٥٢٤

فولاذ يكن : ٢٨٨

فوكلين ديلا فرسناى Vauquelin de la :

٤٩٢ : Fresnaye

فولتير Voltire : ٢٧، ٣٢، ٣٥، ٣٩-٤١،

٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ١١١، ١١٢، ١١٨،

١٥٠، ١٥٣، ٢٠٤، ٢٣٦، ٢٦٤، ٢٦٧،

٢٧٣، ٢٧٤، ٣١١، ٣١٣، ٤٣٨، ٥٢٤،

٥٧٢، ٦٤٧

فولكتر Faulkner : ٥٤٤، ٥٤٥

فوليني، قسطنطين Volney, C. : ٢٠٩،

٣٢١

فيدر الرومانى : ٤٦٩

فيدريك الثانى (ملك بروسيا) : ٣٤، ٤٠،

٣٠٧

فيدريك الخامس (ملك الدانمرك) : ٣٠٧

فخرى أبو السعود : ١٨٠، ١٨١

فدوى طوقان : ٥٢٨

فرانسوا الأول (ملك فرنسا) : ٥٣٩

فرانسوا برنييه : ٣١٠

فرانسوا نويل : ٦٦

فرانسواز ساجان Sagan F. : ٢٠١، ٢٦٣

فرانسييسكو مركوس مرين F. M. :

١٤٥ : Marin

فرانسييسكو مرنانديث جوثالت F. M. :

٥٤٨ : Gonzalez

فرانكو (رئيس إسبانيا) : ٢٩٣

فرانكو سيمون F. Simone : ١٢٨

أبو الفرج الأصفهاني : ٢١٢، ٢١٣، ٣٧٤

ابن فرج الجياني : ١٥

فرجيل : ١٢، ١١١، ١١٤، ٤٤٧، ٤٤٨،

٤٦٦، ٤٦٨، ٥٥٠

فرجينيا وولف Virginia Woolf : ٥٤٣،

٥٤٥، ٥٤٤

فرح أنطون : ٤٨٤، ٥٦٥

الفردوسى : ١١٦، ٣٦٤

الفرزدق : ١١، ١٤، ١٥، ١٨، ١٨٤

فرناندو روخاس F. de Rojas : ٤٧٣

فرنر ملخ W. Milch : ٩٣

فرنك باور F. Bauer : ١٤٣

فريدريش، وارنر بول W. P. Friederich :

٧١، ٧٢، ٦٤٨

فريدريش بوتريفك F. Bouterweck :

٨٢، ٨١

فريدريك لولييه M. F. Loliée : ٧٠،

١٦٩، ١٢٣

فید یلینو دی فیجیریدو : F. Figueire do : قوت القلوب الدمرداسية : ٢٣٩

ابن القوطية، أبو بكر : ١٥

فيسيلوفسكى : ١٦٤

فیتست : Fichte : ١٥٣، ٤٩

فیتسلیر : ٤٠٤

فیکتور کلیمبریر : V. Klemperer : ٩٠

فیکتور هیجو : Hugo, V. : ١٣١، ٧٥، ٥١

٣١١، ٤٠١، ٤٣٨، ٤٩٤، ٥٥٧، ٥٥٨

٥٦٥، ٥٩٧، ٦٠٢

فیکتوریا (ملکه إنجلترا) : ١٢٠، ٤١٠

٤٢٨

فیکو : Vico : ٥٠٦

فیلا ریت نال : Chasles, Ph. : ٦٨، ١٠٤

فیلان، ابل فرانسوا : Villemain : ٦٦، ٦٧

فیلیب فان تیجیم : Phillippe V. T. : ٦٥٠

فیلیب خوری حق : ٥٧

فینلون : Fenelon : ١١٢، ٥٨١

فینوکورج : ٢٥١

فییت : Viète : ١٧٦

(ق)

أبو القاسم الشافى : ٢٦٦

قانتصوه الغورى : ٢٦٣

القایاقى (الشیخ) : ٣٩٩

ابن قتیبة : ٤٣٦، ٥٧٩

قتيلة بنت الحارث : ٥٦٢

قدامة بن جعفر : ٢٢

ابن قزمان : ٢٤١، ٦٣٩

ابن القطاع : ٣٠٢

(ك)

کاترین النانیه (قیصرة روسيا) : ٣٢، ٣٤

١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ٣٠٧

کاتو : Caton : ٥١٠

کادریو : Quadrio : ٥٩

کارل جاسپرز : Karl Jaspers : ٣٣٨، ٣٣٩

کارل فون رینهارد شتویتنسر : K. V.

Reinhardstoettner : ٨٤

کارل فویرمان : ٦٠٨

کارلیل : Carlyle : ٩٦

کارل مارکس : Karl Marx : ١٥٦، ٣١٤

٣٢٢

کارل مانهیم : Mannheim, K. : ٤٠٤

کارل یوئبل : ٤٠٣

کارلو جوزی : Carlo Gozzi : ٣٤٥

کارلودینینا : C. Denina : ٥٩، ٦٣٤

کارلوس الثالث (ملك إسبانيا) : ٤١، ٤٧٦

کاریه، جان مارى : J. M. Caré : ٧٧،

١٩٥، ٢٠٠، ٢٣٧، ٣١٦، ٣١٩

کارمزين : Karamzin : ٥٥٥

کازمین : L. Cazamain : ٣٨٨

کاسبار دانیل مرهوف : Morhof : ٨١، ٨٥

کافکا : Kafka : ٢٨٨، ٢٩١، ٥٤٣

کالديرون : Calderón : ٢٦، ٣٠٣، ٣٥٢

٣٥٤، ٤٧٣، ٤٧٦، ٤٧٨

کامبل : O. J. Campbell : ١٠٥، ١٠٦

٦٧٩

کوسین دی پرسیفال : Perceval , C. de

٣٧٦، ٤٥٥

کولیردج : Coleridge : ٩٦، ٣٠٦

کونستان : Constant, B : ٥٣٧

کیبدو : Quevedo : ٢١٥

کیٹس : Keats : ٩٦

(ل)

لابلاس : Laplace P. : ٦٦

لاپیش : Labiche : ٣١٨

لاشابل : La Chapelle : ٢٧٨

لافونتن : La Fontaine : ١٥١، ٢٧٦

٢٨٣، ٣١٠، ٤٦٩، ٤٧١

لافیت، مدام : Layette, M : ٢٢٤، ٢٢٥

٥٦٠

لامرتین : Lamartine, A. de : ٥٥، ١٨٤

٣٠٤، ٣١١، ٣٧٦، ٤٤٩، ٤٦١، ٤٦٣

لامنیه : Lamennais : ٣١١

کورنای : P. Corneille : ٢٦، ٦٣، ١٣٠

٢٧٣، ٣٠٠، ٣٣٣، ٤٣٨، ٤٧٩، ٦٠٧

لان ریفاری : ٢٨٨

لانسلو : ٤٦٧

لانسون، جوستاف : Lanson, G. : ٢٣٦

٣٨٦، ٣٨٧

لبیة هاشم : ٥٩٣

لنریق القنبیطور : Rodrigo de Vivar

١١٧، ٣٣٢، ٣٧٨، ٤٤٥

لتن : ١٥٦

لوی دی بیجا : L. de Vega : ٣٥٣، ٤٥٠

٤٧٣، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٩٢، ٥٠١، ٥٥٠

کامبانیلا : ٣٢٣

کامی، آلبیر : Camus, A. : ٥٧٠

کانت : Kant : ٩٧

کانتلیا نوس : Quintilianus : ٥٧٨، ٥٨٩

کاهن هیتا : Arcipreste de Hita : ٤٦٩

٦٤٦

کایسر : Kayser W. : ٣٦٠

کراتشکوفسکی : Kratchkovsky, I : ٣٠٩

کرستین نیبور : Niebuhr : ٣١٤

کروتشه، بندیتو : B. Cruce : ١٠٣، ١٢٧

١٢٨، ١٣٠، ١٣١-١٤١، ١٤٥، ٢٤٢

٢٤٥، ٣٣٥، ٤٣٩، ٦١٣

الکسانی : ٥٣٣

کعب بن زهیر : ١٨

کلارا (زوجة رلکه) : ٣٢٣

أم کلثوم : ٢٠

کلود برنار : Bernard, C. : ٦٩

کلود پیشوا : Pichois C. : ٨٠، ٨١، ٤٠٨

٦٠٦

کلوبشتوک : Klopstock : ٤٤٩

کلود مونیيه : Monet, C. : ٦٠٦

کلوستون : ٣٧٧

کلیمت الرابع والعشرين (البابا) : ٤١

کلپواترة : ٣٧٧، ٥٢٤٠

کورت فایس : Kurt Wais : ٩١، ٩٢، ٩٣

٦٠٨، ٩٥

کورتیوس، ایرنست روبیر : E. R.

Curtius : ٩٤، ٣٣٧، ٣٥٦، ٣٥٩

٦٤٣

کورستیوس : J. B. Corstius : ١٠٩

٦٨٠

لی کونت دی لیل : Le Comte de Lisle
٣٦٥

لیدا ملکییل : L. Malkiel : ١٤٥
لیرمنتوف، میخائیل : Lermontov, M.
٢٧٥

لیسینج : Lessing : ٣٨، ٣٩، ٤٤، ٨٥،
٢٧٤، ٦١١، ٦٢٣
لیلی بعلبکی : ٥٧٠

لین بول : Lane - Poole : ٣١٤
لین کوپر : L. Cooper : ١٠١
لینو : Lenau : ٣٧١
لیون جوتیه : Gautier, L. : ٥٧٣

(م)

ماتیو آلیمان : M. Aleman : ٢١٢، ٢١٥،
٥٥٢، ٥٣٩

ماتیو مونک لویس : M. Monk luis : ٣٣١
ماتیو آرنولد : M. Arnold : ١٢٠، ١٢٢
ماجلان : Magellan : ٥٢٤

ماجی : ٤٩١
مارش : A. R. Marsh : ١٠٢، ١٠٤
مارک توین : Twain M. : ٦٣٩
مارکوپولو : Marco Polo : ٣١٠
مارلو : Marlowe : ٣٧١

مارمونتل : Marmontel : ٢٧٨
مارنیون : Maraón G. : ٥٢٥
ماری اشتیوارت : ٣٧٣
ماری إنتوانیت (ملکه فرنسا) : ٤٧
ماریاس : Marias, J. : ٤٠٤، ٤٠٥

لودفیج، ایمیل : Ludwig, E. : ٢٩٣، ٥٢٣،
٥٢٤

لودفیج جیگیر : L. Geiger : ٨٦
لودفیج هولبرج : Holberg, L. : ٢٦٧
لورا کارل مارکس : ٣٢٢
لورکا، فیدریکو غرسیه : F. G. Lorca : ٢١٤، ٢٨٤، ٢٩٧، ٣٠٢، ٣٠٣، ٤٨٩،
٦١٢

لورنس : Lawrence, D. H. : ٥٤٣
لوری ماجنوس : Magnus, L. V. : ٢٨٤
لو ساج : Le Sage : ٢١٥، ٥٥٢
لوسیان : Lucien : ٥٨٩
لوفیجوی : A. O. Lovejoy : ٣٣٤، ٣٩٠
لوکاش، جورج : G. Lukacs : ١٠٤، ١٦٧،
٤٤٠

لوکریتیوس : ١٠٣
لوکریس : ٤٦٦، ٤٦٨
لوییچی داپروتو : L. da Proto : ٣١
لوییچی فراری : L. Ferrari : ٢٩٦
لویس بنلویف : ٦٨
لویس بلیث دی جیفارا : Vélez de
٥٥٢ : Guevara, L.
لویس الرابع عشر (ملك فرنسا) : ٥٦،
٥٩، ٤٨٠
لویس الخامس عشر (ملك فرنسا) : ٢٠٤
لویس السادس عشر (ملك فرنسا) : ٤٦
لویس الغرناطی : Luis de Granada :
٤٦١
لویس کارول : ٢٧٧
لویس کزمین : ٢٤٨، ٢٤٩

- مارية روزاليدا M. R. Lida : ٣٥٨
 ماريو برات M. Praz : ١٢٧
 مارينو Marino : ٦٢٠، ٦٢٢
 ماكس كوخ M. Koch : ٨٤، ٨٥، ٨٦
 ٩٣، ٣٢٩، ٦٠٧
 ماكس كومرل : ٩٣
 ماكيا فلي Machiavelli : ٢٧٤
 مالرميه Mallarmé : ٦٠٤
 ابن مالك : ٤٦٧
 ماليرب Malherbe : ٣٨٥
 مالوني D. H. Malone : ١٠٨
 مانبيه : ٤٠٤
 ماير : ٣٨٥
 المأمون (الخليفة) : ٦٤٥
 أبو المؤيد (شاعر بلخ) : ٣٦٤
 المبرد : ١٧٣، ٤٣٦، ٥٣٣
 المتنبي : ١٠، ١١، ١٢، ٢٢، ١٨٣، ١٨٤
 ٢٢٠، ٢٢٩، ٢٧٣، ٣٠٢، ٥٣٣، ٥٧٢
 ٥٧٣، ٦٣٩، ٦٥٠
 مقى بن يونس : ٥٣٣
 مانزوني Manzoni : ٥٥٧، ٥٩٧
 محب الدين الخطيب : ٤٥٧
 محمد إبراهيم الدسوقي : ٢٨٦، ٢٩٣
 محمد بن إسحاق : ٥١٥
 محمد إسماعيل : ٣٠١
 محمد إقبال : ٢٣٩، ٦٢٧
 محمد الأمين (ابن هارون الرشيد) : ٩، ٣٥٧
 محمد أمين الخطيب العمرى : ٤٧١
 محمد أنسى : ٥٩٢
 محمد بدران : ٣٠٤، ٣٠٠
- محمد توفيق الساوى : ١٧٧
 محمد تيمور : ٤٨٤
 محمد ثابت : ٣٠٩، ٣١٥
 محمد حسنين هيكل : ٥٨٤
 محمد حسين هيكل : ٤٣٦، ٥٢٣، ٥٢٤
 ٥٩٣، ٥٨٤، ٥٢٥
 محمد الخامس (سلطان غرناطة) : ٥١٨
 محمد بن داود : ٤١٥
 محمد دياب : ١٧٤
 محمد بن زبيدة : (انظر : محمد الأمين)
 محمد بن زكريا : ٥٣٣
 محمد السباعى : ٣٠٠، ٥٩٣
 محمد سعيد العريان : ٣٩٨، ٤٣٦، ٥٦٦
 ٥٩٨
 محمد سليمان : ٣١٥
 محمد بن عاصم، أبو بكر : ٢١٢
 محمد بن عباد، أبو القاسم : ١٥
 محمد عبد الحليم عبدالله : ٥٦٧، ٥٨٤
 ٥٨٥
 محمد عبد السلام الجندى : ٥٦٥
 محمد عبد الله عثان : ٣٢٧
 محمد عبد المطلب : ٤٥٢، ٤٥٣
 محمد عبده : ٤٢٨، ٥٩٢
 محمد عنان جلال : ٤٧١
 محمد على الكبير : ١٧١، ١٨٧، ٣٢٢
 ٣٤٧، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٦، ٤٨٣، ٥٨٢
 ٥٩٢، ٦٥١
 محمد عنانى : ٢٤٣
 محمد عوض محمد : ٢٤٣، ٢٨٦، ٣٠٤
 محمد غلاب : ٧٧، ١٩١

- محمد غنيمي هلال: ٧، ١٨٥، ١٨٩، ١٩٠، ٣٤٦، ١٩١
- محمد فريد أبو حديد: ٥٩٨، ٥٦٦
- محمد كرامة: ٥٢١
- محمد لبيب البتنوني: ٣٠٩
- محمد مبروك نافع: ٥٨
- محمد محمود الحصري: ١٨٨
- محمد محمود: ٣٩٩
- محمد مندور: ٢٩، ٣٠، ٣٠٤
- محمد المهدي: ١٧٦
- محمد مهدي علام: ٥٨٣، ٤٠١
- محمد المويلحي: ٥٦٤
- محمود أحمد السيد: ٥٧١
- محمود تيمور: ٢٦٦، ٢٨١، ٣١٥، ٣٧١، ٤٨٥، ٥٦٧، ٦١٦، ٦٤٧
- محمود حسن إسماعيل: ٣٦٣
- محمود سامي البارودي: ٢٠، ١٨٠، ٤٢٨، ٤٣٦
- محمود شعبان: ٥٦٧
- محمود عزمي: ١٧٧
- محمود علي مكي: ٣٠٣
- محمود العيسوي: ٥٩٦
- محمود الغزنوي (يمين الدولة): ٥٢١، ٥٢٢
- محمود محمد شاكر: ٣٢٧، ٣٩٩، ٤٠١، ٤٣٦
- مراد كامل: ٢٨٩
- مرتينيت إسبينال: ٢١٥: Martinez, E.
- مرجريت (ملكة نبرة): ٥٣٩
- المرزباني، أبو عبيد الله محمد: ٤١٥
- مرسيل بتيون: ٧٥: Marcel Bataillon
- مرسيل بروس: Proust M.: ٢٩٨، ٣٥٥، ٥٤٣، ٥٦٠
- مركيز دي صاد: Sad, D. A. F.: ٦٢٨
- مروان بن أبي حفصة: ٥٣٤
- مروان بن محمد: ١٨
- مريم (السيدة): ٥٣١
- المسعودي: ٥١٦، ٥١٧، ٥٣٤
- ابن مسكويه: ٥١٧، ٥١٨
- مسلم بن الحجاج النيسابوري: ٥١٦
- المسيح (النبي): ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٨١
- مصطفى آل عيال: ٣٠٢
- مصطفى حاجي خليفة: ٤١٨
- مصطفى صادق الرافعي: ٢٣٦، ٣٩٨
- ٤٣٦، ٥٢٧، ٥٢٩، ٥٤٣، ٥٨٤، ٥٨٥
- مصطفى عبد الرازق: ٥٩٣
- مصطفى عناني: ١٧٥، ٤٢١
- مصطفى كامل: ٣٤٣، ٥٩٣
- مصطفى لطفى المنفلوطي: ٢٩٤، ٥٣٧
- ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٩، ٥٧١، ٥٩٣
- مصعب بن الحسين البصري: ٣٥٧
- مطاع صفدي: ٥٧٠
- ابن المعتز: ٤١٥
- معروف الأرناؤوط: ٥٦٨
- معروف الرصافي: ٥٧٠
- المفضل الضبي: ٤١٤
- مقدم بن معاني: ٢٧٣
- المقرئ التلمساني: ٥١٣
- المقرئزي، أبو العباس: ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١
- ابن المقفع: ١٨٧
- ملتون: Milton: ٤١، ١١٨، ١٥٣، ١٨٣

- ميكيل أنجلو Michelangelo : ٦١٢
 ميرمييه Merimée : ٥٥٧
 ميريه Muret : ١٣
 ميشليه Michelet : ٣١١
 ميشيل بيتور : ٥٤٥
 ميلفيل Melville : ٦٣٩
 ميناندر Menandre : ٤٧٥
 مينينديث إي پلايو M. Pelayo : ٣٨٦
 ٥١٤، ٦٢١
 مينينديث بيدال M. Pidal : ١٤٤، ٣٥٩
 ميرير R. M. Merer : ٨٧
 (ن)
 نابليون بوناپرت : ٤٤، ٤٥، ٤٨، ٥٥، ٦٠،
 ١٥١، ١٥٢، ١٨٧، ٢٩٣، ٣١٩، ٣٧٣
 ٣٧٤، ٣٧٨، ٥٢٤، ٥٣٦
 نبوية موسى : ٥٩٣
 نازك سابا يارد : ٣٠٩
 نامق كمال : ٥٧٠
 نبوخذ ناصر : ٣٨١
 نجيب العقيلي : ١٨٩
 نجيب محفوظ : ١٩٩، ٢٠٠، ٢٦٣، ٣٥٥
 ٣٦٢، ٣٩٩، ٥٣٦، ٥٤٣، ٥٦٦، ٥٦٩
 ٥٨٥، ٥٩٨
 نزار قباني : ٢٨٤، ٦٠٤
 النضر بن الحارث : ٥٦٢
 النظام : أبو إسحاق : ٥٣٣
 نظامي الهروي : ٣٦٤
 نقولا الأول (قيصر روسيا) : ١٥٢
 نقولا بوالو : (انظر : بوالو)
 نالينو Nallino, G. A. : ١٧٦
 ٢٤٣، ٢٧٣، ٣٦٥، ٤٤٩
 ملك حفي ناصف : ٥٩٣
 ملون Malone : ٢٤٢
 مومسن Mommsen : ٥١٤
 المنصور بن أبي عامر : ١٩
 منصور فهمي : ١٧٧، ١٧٩
 منيه E. Manet : ٣١
 مهاجر بن توفل : ٢٩٨
 مهدي بن مسلم : ٢٩٨
 أبو الواجد محمد بن المجلي : ٥٤٨
 مورتون : ٣٨٨
 مورتوري Muratori : ٥٩١
 موريس كزير M. Carriere : ٨٤
 موريس هوبت M. Hawpt : ٨٣، ٨٤
 موزار Mozart : ٣٧١
 موسى (النبى) : ٣٦٤، ٥٣١
 موسى سفردي : ٢٦٣، ٢٦٤
 موسى التروفي : ٥٧٣
 موكاروفسكي Mukarovsky : ٢٥٤
 موليير Molière : ٩٢، ٢٥٠، ٣٦١، ٣٧١
 ٣٧٢، ٣٨٢، ٤٨٠
 مونتسكيو Montesquieu : ٣٥، ٢٧٤
 ٣١١، ٣١٥، ٥٢٩
 مونتيني Montaigne : ٣١٥، ٥٩١
 مونيو سندينو Muñoz Sendino : ٢٨٩
 مونيك فيقي Monique V. : ٥٤٣
 موى زياده : ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٣٠
 ميتاستاسيو Metastasio : ٥٠٢
 ميجى (إمبراطور اليابان) : ١٦٩، ١٧٠
 ميخائيل غزيرى : ٥٩، ٥٤٨

٦٨٤

- ابن هشام المصرى: ٤٧١
أبو هلال العسكري: ٢٣، ٥٧٩
هنرى پير Henry Peyre: ٢٦٧
هنرى پيرس Pérés H.: ٥٦٥
هنرى الثامن (ملك إنجلترا): ٤٢٨
هنرى جيمس James, H.: ٥٤٣، ٥٥٩
هنرى الرابع (ملك فرنسا): ٥٦
هنرى ريماك Remak, H.: ١٩٦
هنرى ميللر Miller, H.: ٥٤٣
هنرى مين H. Maine: ١٢١
هنرى هلام H. Hallam: ١٢٠، ١٢٣
هوجر ملتزل H. Meltzl: ١٦٦
هوراس: ١٣، ٢٤٢، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٩٠، ٥٧٨، ٥٨٩، ٦١١
هوراس ولبول H. Walpole: ٥٦٠
هورست روديجير H. Rudiger: ٩٥
هوفمان Hoffmann, E. T.: ٢٨٤
هولاكو: ٤٢٤
هومير: ١٢، ٤٣، ٦٤، ٨٣، ١١١، ١١٣، ٤٤٥، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٤، ٦٣٩، ٦٤٣
هيجيل Hegel: ١٥٣، ١٥٤، ٣٩٢، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٧٢، ٥٠٦
هيدجر Heidegger, M.: ٣٩١
هيكسلى Huxley, A.: ٥٤٣
هيرودوت: ٥٤، ٤٠٢، ٤٧٤، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٣٨
هينريش فون كليست: ٨٦
- التواجى، شمس الدين: ٣٥٩
نيبو ميسين ليمرسييه Lemerrier, N.: ٦١٤
نيتشه Nietzsche: ١٦٦، ٢٩٣
نيرون Neron: ٥١٢
نيسار Nisard: ٣٨٢، ٣٨٧
نيكلسون Nicholson: ٤٢٠
نيوتن Newton: ٣٥، ٤١، ٢٣٦، ٢٣٧
(هـ)
هارى ليفين H. Levin: ١٠٣، ٣٣٠
هازلت Hazlitt: ١٩٨، ٢٨٣، ٣٠٦، ٥٩٢
هامر برجشتال Hammer - Purgstall: ٤٣، ٣٧٦
هانز دافيس H. Daffis: ٨٨، ٩١
هانز شبانجنبرج: ٣٨٤
هاينى Heine: ٨٦، ٢٧٣، ٢٧٦
هاينى فريدريش هيرث H. F. Hirth: ٩٣، ٩٤، ٩٥
هتلر: ٣٤٢
هدى شعراوى: ٥٢٥
هربلو Hurlblawx: ٥٩
هرفيج G. Herwegh: ١٣٠
هردر Herder: ٦٣، ٦٥، ٨٧، ١٥٣، ٣١١، ٦٣٧
هركينرath Herckenrath, M.: ٤٩٥
هرمان شنيدر Schnieder: ٩٥
هومان هتتر Hettner, H.: ٦١٥، ٦٣٥
هرمان هيس Hermann, H.: ٢٩١
هريود Hésiode: ٤٤٩، ٤٦٦، ٤٦٨

٣٣٤، ١٠٥، ١٠٤

ووردز ورث Wordsworth : ٢٦٦، ٩٦،

٣٦٧، ٣١٢

وورن Warren, A. : ٢٤٥، ٢٤٢،

ویلا : ٢٩١

ویلز Wells : ٥٦١

ویلکنز : ٣١١

وینکلمان Winckelmann : ٣١٢

(و)

واجنر Wagner, R. : ٥٠٢، ٦١٠

واصف غالی : ٢٨٩

الوادی آشی : ٤١٨

والتر سکوت Scott, W. : ١٥١، ١٥٣،

٢٧٣، ٢٨٤، ٣٢٦، ٥٥٦، ٥٦٦، ٥٩٧،

٥٩٨، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦١٧، ٦٢٨، ٦٢٩،

٦٣٠.

والتر کایزر W. Kaisar : ١٠٣

وداد سکاکی : ٥٦٨

ودیع البستانی : ٤٥٢

ابن وکیع : ٣٥٤

ولت ویتان Whitman, W. : ٦٣٩

ولفلین Walfflin, H. : ٦٠٧

ولک، رینیہ Wellek, R. : ١١٠، ١٩٦،

٢٠٠، ٢٠١، ٢٤٢، ٢٤٥، ٣٣٤، ٣٣٥،

٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٤، ٤٠٨، ٤٢٧، ٦١٧

ولی الدین یکن : ١٧، ٢٨٨

ولید اخلاصی : ٥٧٠

ولیم جیمس James, W. : ٥٤٤

ولیم دی کلیرک W. Clercq : ١٤٢

ونستون تشرشل : ١٦٠، ٥٢٥

وودبری G. E. Woodbery : ١٠٣،

(ی)

یحیی بن خالد : ٥٣٣

أبو یعقوب الخرمی : ٩

یعقوب سنزارو Sannazzaro, J. : ٥٤٩،

٥٥٠

یعقوب صروف : ٤٥١

یوسف إدريس : ٥٦٧

یوسف جوهر : ٥٦٧

یوسف وهبی : ٤٨٥

یوریبیدس : (انظر أوريبيد).

یولیوس قیصر : ٥١٠، ٥١١

یونج Young : ٢٧٣، ٣١٢

یوهان مرتین J. Martin : ٢٩٠

فهرس

الصفحات

- الإهداء ٥
- كلمة ٧
- أصول بعيدة ٩ - ٣١
- الموازنا ٩ - في الأدب العربى ١١ - فى الآداب الأوربية ١٢ -
- النقائض ١٤ - المعارضات ١٧ - السرقات الأدبية ٢١ -
- الأصالة ٢٤ - التقليد ٢٧ - محمد مندور فى كتابه «نماذج بشرية»
- مقلد أم ناسخ ٢٩
- الخطوات الأولى ٣٢ - ٦١
- القرن الثامن عشر ٣٢ - إنهار أسوار العزلة ٣٤ - المفكرون
- يعتقون العالمية ٣٨ - الرومانسية ٥٢ - التبادل الاجتماعى
- والثقافى ٥٤ - استخدام المقارنة فى العلوم ٦٠
- شىء من التاريخ ٦٢ - ١٩٣
- فى فرنسا ٦٢ - فى ألمانيا ٨١ - الولايات المتحدة الأمريكية ٩٦ -
- مناهج المقارنة فى الولايات المتحدة ١١٠ - إنجلترا والأدب
- المقارن ١٢٠ - إيطاليا ١٢٦ - بندتو كروتشه ناقدًا وتأثيره ١٣١
- بقية أوروبا الغربية ١٤١ - الاتحاد السوفيتى ١٤٧ - بقية الدول
- الإشترابية ١٦٣ - الدول الأسبوية ١٦٩ - فى العالم العربى ١٧١
- ماهية الأدب المقارن ١٩٤ - ٢٦١
- ما الأدب المقارن ١٩٤ - شىء من الإيضاح: العلاقة ١٩٧ -
- العلاقة السببية ٢٠١ - ألوان من العلاقات ٢٠٩ - علاقة
- الاتصال ٢١١ - علاقة التداخل ٢١١ - علاقة الشبوع ٢٢٢ -
- الأدب ٢٢٦ - التجربة ٢٣٠ - الفنان والتوصيل ٢٣١ - لغة
- الأدب ٢٣٣ - وظيفة الأدب ٢٣٥ - مفهوم الأدب فى المقارنة ٢٣٦
- الأدب القومى ٢٣٧ - غاية الأدب المقارن ٢٤١ - خصوم

الصفحات

- وأنصار ٢٤٥ - الشكلية الروسية ٢٥١ - النقد الأمريكي الجديد
٢٥٥ - ردّ على المذهبين ٢٥٨.
- مجالات البحث في الأدب المقارن ٢٦٢ - ٣٢٨
- الكتب والمطبوعات ٢٦٢ - الكتاب والمؤلفون ٢٦٥ - دراسة
التأثير ٢٦٩ - أنواع التأثير ٢٧٢ - التأثير والتقليد ٢٧٦ -
التأثير العكسي ٢٧٧ - دراسة المصادر ٢٧٩ - الترجمة
والمترجمون ٢٨٥ - الوسطاء ٣٠٠ - الرحلة والرحالة ٣٠٨ -
الشهرة والنجاح والانتشار ٣٢٥.
- الموضوعات والمواقف والبواعث ٣٢٩ - ٣٦٠
- موجز تاريخي ٣٢٩ - دراسة الموضوعات ٣٣٦ - موضوعات
البطولة ٣٤٢ - المواقف ٣٤٤ - البواعث ٣٤٨ - الباعث المهيمن
والأقوال المطروقة ٣٥٥.
- النماذج الإنسانية ٣٦١ - ٣٧٨
- مدخل ٣٦١ - النماذج الإنسانية العامة ٣٦٣ - النماذج
الدينية ٣٦٣ - النماذج الأسطورية ٣٦٧ - النماذج التاريخية ٣٧٣.
- تعصير الأدب ٣٧٩ - ٤١٩
- نحو مصطلح جديد ٣٧٩ - التصنيف والتنظيم ٣٧٩ - فكرة
التعصير ٣٨١ - العصور ٣٨٤ - تحديد العصر ومشكلاته ٣٨٨ -
تقسيم العصر إلى وحدات ٣٩٥: المدرسة ٣٩٦ - الجيل
والحقبة ٤٠١ - عصور الثقافة الغربية ٤١٠ - العصور الأدبية
العربية ٤١٢ - عصور الأدب العربي حديثاً ٤١٩ - رأى بلاشير في
عصور الأدب العربي ٤٢٣ - التعصير والمقارنة ٤٢٦.
- الأنواع الأدبية ٤٣٠ - ٤٤٣
- فكرة النوع ٤٣٠ - الصراع بين القدماء والمحدثين ٤٣٣ -
إتجاهات جديدة ٤٣٧ - الأنواع الأدبية ٤٤٢.
- الأنواع الشعرية ٤٤٤ - ٥٠٣
- الشعر القصصي ٤٤٤ - الملحمة البدائية ٤٤٥ - الملحمة
العالمية ٤٤٦ - الملحمة في الأدب العربي ٤٥١ - الشعر
الغنائي ٤٥٨ - الشعر التعليمي ٤٦٥ - في الأدب الغربي ٤٦٨ -

٦٨٩

الصفحات

في الأدب العربي ٤٦٩ - الشعر المسرحي ٤٧٢ - الأصول الأولى ٤٧٣ - المسرح الحديث ٤٧٦ - المسرح العربي ٤٨١ بناء المسرحية ٤٨٨.

● أنواع النثر ٥٠٤ - ٦٠٣

التاريخ ٥٠٤ - التاريخ عند العرب ٥١٥ - السيرة ٥٢٢ - السيرة الذاتية ٥٢٤ - المذكرات ٥٢٥ - اليوميات ٥٢٥ - الرسائل ٥٢٦ - المناظرات والحوار ٥٣١. - الرواية: مكان نشأة الرواية ٥٣٧ - القصة والرواية القصيرة ٥٤٦ - أنواع الرواية: رواية المغامرات ٥٤٧ - سيرة عنتره وراء نشأة رواية الفروسية الأوربية ٥٤٨ - الرواية الرعوية ٥٤٩ - رواية الصعلكة الأوربية وتأثير المقامة العربية فيها ٥٥١ - رواية العادات والتقاليد ٥٥٣ - الرواية العاطفية ٥٥٣ - الرواية التاريخية ٥٥٦ - الرواية الواقعية ٥٥٨ - الرواية الطبيعية، أو التجريبية ٥٥٩ - الرواية النفسية ٥٥٩ - روايات الرعب والبوليسية والتجسس والخيال العلمي ٥٦١ - الرواية في الأدب العربي ٥٦٢ - المقامة وتأثيراتها ٥٦٣ - الرواية العربية الحديثة في مصر ٥٦٥ - في بقية العالم العربي ٥٦٧.

● الفلسفة والمنطق وعلم النفس ٥٧٢ - النقد: التحليلي والتركيبي والتكاملي والفلسفي ٥٧٥ - الديني والتاريخي ٥٧٧ - اللغوي والأدبي ٥٧٧ - عند الأوربيين ٥٧٧ - وعند العرب ٥٧٩ - النثر التعليمي ٥٨٠ - الصحافة ٥٨٢ - المقالة ٥٨٦ - أصولها الأولى أوربية وعربية ٥٨٩ - وتطورها حديثا ٥٩١ - الخطابة ٥٩٤ - الأدب المقارن والأنواع الأدبية ٥٩٦.

● التأثيرات المتبادلة بين الفنون ٦٠٤ - ٦١٣

الاهتمام به في الولايات المتحدة ٥٠٤ - فرنسا أول من فكر في الموضوع ٦٠٥ - في هولندا وألمانيا ٦٠٧ - العلاقة بين الفنون المختلفة ٦٠٨.

● الأدب العام ٦١٤ - ٦٣٣

تاريخ المصطلح ٦١٤ - مجالات الأدب العام ٦١٨ - التأثير والتأثر ٦٢٠ - التشابه دون تأثير ٦٢٢ - روح العصر ٦٢٢ - مفهوم الحياة

الصفحات

٦٢٤ - الأساليب ٦٢٦ - الأنواع الأدبية ٦٢٨ - مناهج الأدب العام ٦٢٩.	
● الأدب العالمي ٦٣٤ - ٦٤٤	
البداية ٦٣٤ - جوته ودوره ٦٣٥ - بعد جوته ٦٣٧ - المفهوم المعاصر ٦٣٩ - الأدب العالمي والأدب القومي ٦٤١ - منهج الأدب العالمي ٦٤٢.	
● عدة الباحث المقارن ٦٤٥	
● المصادر والمراجع ٦٥٥	
● كشف الأعلام ٦٦١	

كتب أخرى للمؤلف

- امرؤ القيس، حياته وشعره
الطبعة الخامسة، دار المعارف، ١٩٨٤ م
- دراسة في مصادر الأدب
الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٨٤ م
- ملحمة السّيد، دراسة مقارنة
الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٣ م
- مع شعراء الأندلس والمتنبى
ترجمة لكتاب المستشرق الإسباني إميليو غرسية غومت، الطبعة الرابعة،
دار المعارف، ١٩٨٥ م
- بابلو نيرودا، شاعر الحب والنضال
دار روز اليوسف، ١٩٧٤ م. [نفد وتعاد طباعته الآن]
- طوق الحمامة لابن حزم، تحقيق
الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة
الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٢ م
- القصة القصيرة، دراسة ومختارات
الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته
الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨٥ م
- الحضارة العربية في إسبانيا
ترجمة لكتاب المستشرق الإسباني ليفي بروفنسال، الطبعة الثانية، دار
المعارف، ١٩٨٤ م

- الفن العربي في إسبانيا وصقلية
ترجمة لكتاب المستشرق الألماني فون شاك، الطبعة الثانية، دار المعارف،
١٩٨٤ م
- التربية الإسلامية في الأندلس، أصولها المشرقية، وتأثيراتها
الغربية
ترجمة لكتاب المستشرق الإسباني خوليان ريبيرا، دار المعارف، ١٩٨٠ م
- الأخلاق والسير في مداواة النفوس لابن حزم (تحقيق)
دار المعارف، ١٩٨٢ م
- دراسات أندلسية،
الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٧ م.

١٩٨٨ / ٤٤١٣	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٥١٧-٧	الترقيم الدولي

٣ / ٨٧ / ١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

